



Memorie

Accademia Roveretana degli Agiati

Studi e percorsi danteschi

1321-2021

a cura di Mario Allegri





Comitato Scientifico

Mario Allegri e Fabrizio Rasera

I saggi qui pubblicati sono stati sottoposti ad una doppia valutazione,
da parte del Comitato Scientifico e di due revisori anonimi (*blind referees*)

In copertina

I lussuriosi, Alcide Davide Campestrini
(Trento, 1863 - Milano, 1940), 1895 circa,
Accademia Roveretana degli Agiati,
in deposito al Museo Civico di Rovereto

© 2021 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 436663 - fax +39 0464 487672
segreteria@agiati.it - www.agiati.it

© 2021 Scripta edizioni
Edizione e distribuzione
www.scriptanet.net
idea@scriptanet.net

ISBN: 979-12-80581-14-3

Tutti i diritti sono riservati

Memorie
della Accademia Roveretana degli Agiati
nuova serie, 8

Studi e percorsi danteschi 1321-2021

a cura di Mario Allegri

L'attività dell'Accademia degli Agiati si svolge con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



Presentazione

«La ricorrenza di un centenario – scriveva il grande dantista americano Charles Singleton in occasione del settimo della nascita del poeta fiorentino – mi sembra un’occasione particolarmente adatta per fare l’inventario sia delle nostre deficienze nella comprensione e nell’esposizione della poesia di Dante, sia dei nostri positivi acquisti e dei progressi che abbiamo compiuto verso una più piena comprensione della sua opera»¹.

È quanto ha inteso fare con questo volume, in occasione del settimo centenario della morte del grande poeta, l’Accademia Roveretana degli Agiati, spingendosi tuttavia oltre il perimetro del solo bilancio degli acquisti e dei progressi nell’esegesi dantesca cui accennava Singleton, e sollecitando ai propri soci e ad altri studiosi – non necessariamente accademici, ma dell’Accademia amici – un contributo «a piacere» sull’opera del più famoso fiorentino. Ciascuno assecondando liberamente il proprio «piacere del testo» secondo l’ambito di competenza e di ricerca, sciolto da obblighi e da contenuti localistici, che pure legittimerebbero l’iniziativa alla luce di tanti precedenti culturali, storici, politici e persino di precise occorrenze geografiche (la presenza o il tanto discusso soggiorno dell’*exul immeritus* nel territorio «de l’Alpe che serra Lamagna», *Inf.*, XX, 6), che la bibliografia regionale può vantare.

Ne è uscita una raccolta di saggi in parte nel solco della più robusta e concreta letteratura critica, in altra più eccentrici e inattesi rispetto alla canonica «lectura Dantis». Dove la parte regina, pur non trascurando altre opere qui comunque richiamate in più pagine, ha riguardato la *Commedia*, peraltro ovunque, in Italia e all’estero e complici i media audiovisivi, autentica *star* di questo centenario, capace di trascendere, come nessun altro testo dello scrittore, il proprio specifico strettamente letterario-ideologico, per riprodursi e per adattarsi con esiti felici ai più disparati contesti artistici e temporali. È una libertà che può concedersi solo ogni vero grande «classico», e in questo Dante trova l’unico suo uguale in Shakespeare.

¹ Ch. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1978, pp. 464-465.

Il culto di Dante è molto precoce nel Trentino, anche rispetto al resto d'Italia, e molto prima delle interpretazioni nazionalistiche di fine Ottocento. Girolamo Tartarotti (1706-1761), introduttore del «nuovo metodo» critico nella cultura locale, poco più che ventenne si era applicato a vasti spogli danteschi, progettando dopo «lungo studio» un commento alla *Commedia*, rimasto interrotto nel 1732 all'annuncio dell'edizione di Pompeo Venturi. Ma è soprattutto nella cerchia degli Agiati settecenteschi, tra i quali godeva di ampia circolazione la *Ragion poetica* (1708) di Gian Vincenzo Gravina, dove Dante era indicato come modello di poeta in volgare, che questo culto trova terreno fertile, pur convivendo a lungo senza contrapposizione – diversamente che altrove – con quello di Petrarca e Tasso. E non si limita alla inesauribile produzione di note e ipotesi sulla celebre «ruina dantesca» (*Inf.*, XII, 4-9) o sulla ipotizzata dimora trentina del poeta, ma si estende all'intera sua opera.

Il fondatore dell'Accademia, Giuseppe Valeriano Vannetti (1719-1764), autore di una *Lettera intorno ad alcune circostanze della vita di Dante* (Venezia 1758), chiosa con puntiglio il *De vulgari eloquentia* per la sua *Lezione sopra il dialetto roveretano* (1761) e accumula spogli lessicali, sequenze rimiche, luoghi geografici danteschi, versi proverbiali, da condividere con la cerchia agiata; Giovan Battista Graser (1718-1786), istitutore dell'altro Vannetti, Clementino (1754-1795), oltre alla *Commedia*, alle *Rime* e al *Convivio*, approfondisce lo studio delle opere in latino, in particolare il *De Monarchia*, rilanciato d'attualità a Rovereto nelle annose polemiche contro le ingerenze politiche del Principato vescovile di Trento. E lo stesso Clementino, presidente dell'Accademia sino alla morte, ammiratore di Dante forse un po' più tiepido del padre, nelle lettere del suo immenso epistolario e negli spogli per la ristampa del *Vocabolario della Crusca* palesa una conoscenza minuziosa di tutti i suoi scritti. Più in generale, non si contano i prestiti danteschi nella produzione poetica locale, anche d'occasione, molto spesso rielaborati in chiave comico-burlesca a testimonianza ribadita di una quotidianità diffusa di lettura che non cesserà nel secolo successivo, quando saranno proprio due trentini, Antonio Rosmini (1797-1855), rifondatore dell'accademia dopo la tempesta napoleonica, e Niccolò Filippi (1798-1850), a «far sentire il verso di Dante» a Niccolò Tommaseo (si veda, in queste pagine, il saggio di Stefania Zanardi). E si potrebbe continuare nell'Ottocento inoltrato con Giovanni Prati (1814-1884, per il quale rinviamo al saggio di Corrado Viola) e con altre figure locali di spicco, lungo un lento, ma inarrestabile, percorso attraverso il quale nel Trentino il nome di Dante si converte in vessillo di italianità rivendicata, culminando nel 1896, dopo le onoranze locali del 1865 in

occasione del sesto centenario della nascita, con l'erezione del monumento al poeta nella città di Trento (ne parla qui Fabrizio Raserà).

Con tali precedenti, l'Accademia non poteva mancare l'appuntamento di questo centenario, che oltretutto acquista nel numero un sovrappiù di suggestione e di coinvolgimento emotivo. Chi scrive, infatti, ebbe la ventura, nell'altro settimo della nascita (1965), di ascoltare in presenza – prossimo maturando reduce da terroristiche interrogazioni dantesche – la relazione di Charles Singleton sul *Numero del poeta al centro* della *Commedia*²: proprio il sette, il suo numero *segreto*, che con il tre (la terza rima) imita e riproduce i numeri dell'Architetto Divino nell'architettura del poema. Da allora, il suo rapporto con l'opera dantesca ha preso un'altra strada.

Ma per tutti – anche per gli autori e, ci auguriamo, per i lettori di questo volume – c'è sempre un'occasione o un tempo per un incontro «nuovo» con Dante: *L'inevitabile*, come lo definisce il poeta albanese Ismail Kadare.

MARIO ALLEGRI

² Ivi, pp. 451-462.

Indice

- 5 Presentazione

SAGGI

- 13 FRANCESCA MALAGNINI
Perché Dante
- 25 SILVIA BIGLIAZZI
Eteree voci della sera. Dante, Shakespeare, Eliot
- 43 FRANCESCO BRUNI
Dante, la Giustizia, le donne
- 65 DIEGO QUAGLIONI
Il Dante di Machiavelli
- 75 LUCIANO CANFORA
«Noto»
- 79 STEFANIA ZANARDI
Il Dante di Antonio Rosmini
- 95 PATRIZIA PARADISI
«Se Dante visse si direbbe vinto».
Tommaseo traduttore in latino della *Commedia*
- 123 DIEGO POLI
L'uno e il molteplice nella teoria di Dante sulla lingua
- 149 DONATELLA RASI
I *Nuovi studi su Dante* del Tommaseo
- 185 CORRADO VIOLA
Giovanni Prati (e altri) contro Alphonse de Lamartine:
in difesa di Dante (e della patria)

- 233 MARIO ALLEGRI
Il Dante di Gaetano Trezza: da Gioberti e Schelling a una lettura 'positiva'
- 259 EMILIO FRANZINA
Dante e gli emigranti. Esuli, profughi e lettori popolari di Dante
- 291 FABRIZIO RASERA
«Al poeta della giustizia». Note per una storia politica
del monumento a Dante di Trento
- 317 MASSIMO FANFANI
La Crusca e il *Vocabolario dantesco* nelle celebrazioni fiorentine per il 1921
- 405 FABIO ROSA
Il disiato riso: da Francesca a Victoria Ocampo
- 439 MARCO MATERASSI
Dante «posto in musica»: aspetti della ricezione dantesca nell'Ottocento
- 463 FEDERICA FORTUNATO
Commedia senza parole. Il segno di Dante nel sinfonismo russo
- 487 FABRIZIO GALVAGNI
La *Divina Commedia* e il rock progressivo in Italia dal 1970 ad oggi
- 509 ALESSANDRA ZAMPERINI
Il *Purgatorio* di Dante e le grottesche nella cappella di San Brizio a Orvieto
- 529 PAOLO BERTELLI
«Ficcar lo viso per la luce eterna»: ritratti danteschi in età moderna
e la ricostruzione forense del volto
- 553 PAOLA ARTONI
L'*Inferno* dantesco nelle illustrazioni fantasy
di Paolo Barbieri e Mariano Bottoli
- 569 GIANCARLO BELTRAME
Dante nel cinema
- 615 CLAUDIO GALLO, GIUSEPPE BONOMI
Il fumetto interpreta la *Divina Commedia*
- 641 ALESSANDRO ANDERLONI
Dire Dante
- 655 Gli Autori dei saggi
- 667 Indice dei nomi

SAGGI

Francesca Malagnini

Perché Dante

Perché Dante, ancora oggi, dopo sette secoli?

In occasione del Settecentenario dantesco si susseguono convegni e studi di altissimo livello, che apportano contributi e spunti nuovi alla conoscenza del pensiero e delle opere di Dante.

Nell'ideazione di questo contributo, che ripropone una relazione orale destinata agli studenti dell'ultimo anno dei licei, ho focalizzato l'attenzione sul fatto che Dante è, anche per la generazione successiva ai Millennials, la Generazione Z, un modello linguistico ed educativo: per questo, lo studio della lingua e delle sue opere dovrebbe essere centrale nella formazione scolastica degli studenti di ogni ordine e grado. Fornirò quindi qualche cenno sulla polimorfia lessicale della *Commedia* e commenterò un caso, fra i molti possibili, di esemplarità nel poema, sottolineandone il valore educativo.

Tale la ragione per cui non ho fatto seguire il titolo dal punto interrogativo: ho preferito infatti lasciarlo con valore causale-assertivo, ovvero *perché Dante e perché proprio e ancora Dante*.

1. Varietà lessicale dantesca

Numerosi sono gli studi passati e presenti che hanno messo in rilievo l'importanza di plurimi elementi dell'italiano di provenienza dantesca, anche se non mancano contributi volti ad affermare il contrario o a limitarne la portata¹.

¹ Mi riferisco in particolare a G. Ghinassi, *Bruno Migliorini e la sua «Storia della lingua italiana»*, in B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, 2 voll., I, Firenze, pp. vii-xxxviii e *La lingua italiana e la sua storia*, in Id., *Due lezioni di storia della lingua italiana*. A cura e con una premessa di P. Bongrani, Firenze, 2007, pp. 3-11. Rimando per una sintesi sull'argomento a E. Artale, C. Coluccia, *La*

Nonostante questa non sia la sede adeguata per elencarli, ricordo almeno quanto affermato da Graziadio Isaia Ascoli, ovvero che «la lingua di Dante è l'italiano che ancor oggi vive e si scrive»² o, nell'ultimo lustro del XX secolo, da Ignazio Baldelli il quale, ad apertura dell'assemblea annuale dell'Associazione degli Storici della Lingua Italiana (ASLI) presso la sede dell'Accademia della Crusca l'1 dicembre 1995, dichiarò nella sua prolusione intitolata *Dante e la lingua italiana* che «Dante è la lingua italiana», trasformando in tal modo in aforisma il titolo dell'intervento, poi di un suo libro³.

Più di recente si è soffermato in diverse occasioni Tullio De Mauro⁴: già nella postfazione al *Grande dizionario italiano dell'uso* (1999) l'ideatore e curatore scrive: «Quando Dante comincia a scrivere la *Commedia*, il vocabolario fondamentale⁵ è già costituito al 60% e che “pur nel complessivo quadro di marcata conservatività, eccezionale rispetto alle altre maggiori lingue europee, l'apporto del lessico della *Divina Commedia* spicca e primeggia”»⁶.

diacronia prospettica degli hapax danteschi, «Medioevo Letterario d'Italia», 15, 2018, pp. 49-71, in particolare alle pp. 48 e 49.

² G.I. Ascoli, *L'Italia dialettale*, «Archivio glottologico italiano», 8, 1882-1885, pp. 98-128: 124.

³ Il testo della lezione confluisce nel volume a suo nome: I. Baldelli, *Dante e la lingua italiana*, Firenze 1996. Tra i moltissimi volumi pubblicati in occasione del settecentesimo, si sono soffermati sulla paternità dantesca dell'italiano: P. Manni, *L'invenzione della lingua. Perché Dante è il padre dell'italiano*, Torino 2021 e L. Serianni, *Parola di Dante*, Bologna 2021.

⁴ Ricordo almeno, oltre alla postfazione al *Grande dizionario dell'uso*, Torino 1999, altri noti contributi dello studioso: *La Fabbrica delle Parole. Il lessico e problemi di lessicologia*, Torino 2005; *La "Commedia" e il vocabolario di base dell'italiano*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, atti del XVI convegno internazionale della MOD (Roma, 10-13 giugno 2014), a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa 2015, pp. 17-24, e ora riprodotto in *Dante, l'italiano*, a cura di G. Frosini e G. Polimeni, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, 2021, pp. 141-147; *La stratificazione diacronica del vocabolario di base italiano*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (1985-2015)*, atti del convegno internazionale, (Firenze, 16-17 dicembre 2015), a cura di L. Leonardi, M. Maggiore, Alessandria 2016, pp. 45-52, e successivo dibattito, pp. 53-58.

⁵ Il vocabolario fondamentale di una lingua è costituito da circa duemila parole che comprendono le parole di uso comune e le parole grammaticali. Queste parole sono essenziali per costruire testi orali e scritti: secondo De Mauro, il 60% era già costituito all'inizio del XIV secolo e con le opere dantesche il serbatoio del lessico fondamentale si è arricchito e ha coperto circa il 90%. «In seguito De Mauro, fondandosi sul *TLIO*, il grande tesoro lessicografico delle Origini, ha accertato un indice di sopravvivenza dell'italiano della *Commedia* per quanto riguarda un congruo campione di lemmi comunicanti per *a-* pari all'82%, ben superiore al 32% di sopravvivenza del lessico complessivo» (Serianni 2021, p. 37). Quindi, come scrive P. Manni, Dante, accogliendo nella *Commedia* molte parole già esistenti, «svolge un'importante «funzione» nel definire quello che è oggi l'assetto del lessico italiano». (Manni 2021, p. 95).

⁶ T. De Mauro, *La commedia e il vocabolario di base dell'italiano*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, pp. 141-147: 145.

Naturalmente, per quanto il lessico fosse costituito già agli inizi del Trecento, la dinamicità della lingua, lo scorrere del tempo nei secoli e i cambiamenti sociali (si pensi per esempio al passaggio dalla cultura materiale a quella tecnologica) hanno inevitabilmente modificato – del tutto o in parte – l’uso e la semantica di molte parole. È noto, infatti, che le variazioni e le evoluzioni lessicali sono virtualmente infinite e non sempre tangibili, come avviene per la grammatica, anche se in maniera ridotta, perché soggetta alla norma.

Tornando al ricco serbatoio linguistico dantesco, se confrontato con l’italiano di oggi, si riscontrano variazioni non sempre immediatamente percettibili: fra le più di rilievo vi sono gli arcaismi lessicali e gli arcaismi semantici, rispettivamente lemmi che non fanno più parte dell’italiano contemporaneo e lemmi che hanno modificato nel tempo il loro significato, registrando, quindi, degli spostamenti semantici.

Un arcaismo lessicale è, a titolo d’esempio, “serocchia” o, secondo la fonetica del fiorentino, “sirocchia”⁷, nel significato di ‘sorella’⁸ e ‘suora’⁹ (impiegato nel Trecento prevalentemente, ma non in modo esclusivo, nel senso religioso), sostituito nel corso del tempo dall’ancora vitale “sorella”, a indicare il rapporto di parentela e colei che veste l’abito religioso¹⁰. Dante nella *Commedia* impiega tutte e tre le forme.

Gli arcaismi semantici, invece, sono per esempio “terra” con il significato di ‘città’¹¹ («Quell’anima gentil fu così presta / Sol per lo dolce suon de la sua terra» [cioè Mantova, pronunciata da Sordello], *Purg.*, VI, 78-79), o “gentile”, che nella poesia stilnovista significava ‘nobile’¹² (tralascio la derivazione

⁷ Parola usata da Dante in rima difficile con “ginocchia” e “adocchia” in *Purg.*, IV, 111 e in rima con “canocchia” e “adocchia” in *Purg.*, XXI, 28.

⁸ Dante usa “sorella” quattro volte: in *Inf.*, XII 20 in riferimento ad Arianna, la sorella del Minotauro; in *Inf.*, XXIV 5 nella similitudine del villanello in cui la “sorella bianca” è la neve; in *Purg.*, XXIV 13 in riferimento a Piccarda, la sorella di Forese Donati, e in *Purg.*, XXXIII 11, in cui Beatrice chiama le sette donne della processione nel Paradiso terrestre le «sorelle mie dilette»; in *Par.*, III 46 e 113, invece, ha valore di ‘monaca’ (cfr. *Sorella* in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma 1984² [1976], d’ora in poi *ED*).

⁹ Dante usa “suora” nel senso di ‘sorella’: Baldelli ritiene che «forse avrà agito l’uso ecclesiastico del termine, ma potrebbe avere avuto una certa influenza sociale anche ‘suoro’ senese e ‘suore’ toscano occidentale» (cfr. *Suora* in *ED*, vol. V).

¹⁰ Traggo l’esempio da F. Bruni, *L’italiano letterario*, Bologna 2007, pp. 53-54.

¹¹ Esempio citato Ivi, p. 54 e in L. Serianni, Bologna 2021, pp. 11 e 43-44.

¹² Il lemma è largamente rappresentato nelle opere dantesche, non nella *Commedia*. In Dante la condizione di “essere gentile” e di “gentilezza” è formulata nel IV libro del *Convivio* a commento della canzone *Le dolci rime*; nel trattato identifica la gentilezza con la nobiltà («gentilezza o ver nobiltade, che per una cosa intendo», IV xiv 8). Assodato che gentilezza vale ‘nobiltà’ e che «nobiltade è perfetione di propria natura in ciascuna cosa» (XVI, 4), e tenendo conto che Dante

da “gente”, che nel latino cristiano identificava in “gentes” o “gentiles” i popoli pagani, le popolazioni e le nazioni non giudaiche, come attestato nella Vulgata della Bibbia), o anche, la coppia di gallicismi, di sovente in rima, “gioia” e “noia”¹³ la quale, nella poesia di derivazione provenzale e francese, assume il significato di ‘felicità dovuta all’amore’ e ‘dolore d’amore’.

La forza e la varietà del lessico dantesco sono state messe in luce fin dai primi commentatori trecenteschi; nel pieno delle discussioni linguistiche del Cinquecento, Jacopo Mazzoni¹⁴ dedica nella sua *Difesa del Divino poeta Dante* (Cesena, 1587) il sesto libro della sua corposa opera in due volumi al lessico dantesco e a “Dante in Petrarca”¹⁵, ovvero alle parole impiegate o coniate da Dante cui l’autore del *Canzoniere* attinge.

Mazzoni sottolinea la varietà delle parole e delle espressioni dantesche. È noto che Dante nella *Commedia* impiega parole e registri sia aulici sia bassi: latinismi (“conflati” ‘soffiati/fusi assieme’, *Par.*, XXXIII, 89), parole filosofiche (“forma” ‘l’idea, il modello ideale dell’universo’ in «La forma universal di questo nodo», *Par.*, XXXIII, 91), lemmi arcaici (“bozzo” ‘tradito’¹⁶, *Par.*, XIX, 138), lemmi provenzali arcaici con più significati (“gaggio” ‘pegno’ ma ‘premio’¹⁷ in *Par.*, VI, 118 e “beninanza” ‘benignità’ in *Par.*, XX, 99 e in “somma beninanza” ‘Dio stesso’¹⁸, *Par.*, VII, 143), parole straniere (per esempio, la

accetta l’etimologia di ‘nobiltà’ quale «viene da “non vile”; onde “nobile” è quasi “non vile”» (§ 6), in diversi contesti danteschi la parola assume più significati, quali ‘benignità’, ‘umiltà’, ‘salute’, ‘grazia’, ‘bellezza’, ‘bontà’, ‘pietà’, ‘simpatia’ (cfr. *gentile*, in *ED*, vol. III).

¹³ In Dante “gioia” è impiegato come ‘gioiello’ in senso figurato in *Par.*, XV 86 dove la «gioia preziosa» ‘ingemmata’ dal «vivo topazio» (Cacciaguida) è la croce formata dagli spiriti dei beati nel cielo di Marte (cfr. *gioia*, in *ED*, vol. III).

¹⁴ Jacopo Mazzoni (Cesena 1548-1598), letterato, studiò a Bologna e a Padova. Fu socio di molte accademie. Il suo nome è legato a due opere: il *Discorso in difesa della Commedia del divino poeta Dante* (1572), una risposta al *Discorso nel quale si mostra l'imperfezione della Commedia di Dante contro al Dialogo delle lingue di Varchi* del cosiddetto Ridolfo Castravilla, pseudonimo non identificato. La polemica fra i due, che si estese tra gli intellettuali di diverse accademie dell’epoca, non si placò, e Mazzoni rielaborò l’opuscolo che divenne la mastodontica *Difesa della Commedia di Dante*, in sette libri di cui tre, costituenti la prima parte, furono pubblicati con Mazzoni in vita a Cesena nel 1587, mentre la seconda parte uscì postuma nel 1688 (cfr. *Jacopo Mazzoni*, in *ED*).

¹⁵ Ripropongo parte del titolo di P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze 1979.

¹⁶ Cfr. *Bozzo* in *ED*; non riscontrato nel *Vocabolario Dantesco* (d’ora in poi *VD*), diretto da P. Manni e L. Leonardi, e reperibile al link <http://www.vocabolariodantesco.it/> (ultima consultazione: 4 settembre 2021).

¹⁷ Cfr. *Gaggio* in *ED*, cit., non riscontrato nel *VD* <http://www.vocabolariodantesco.it/> (ultima consultazione: 4 settembre 2021).

¹⁸ Cfr. *Beninanza* in *ED*, non riscontrato nel *VD* <http://www.vocabolariodantesco.it/> (ultima consultazione: 4 settembre 2021).

locuzione latina “nacqui sub Iulio”, *Inf.*, I, 70 e il venetismo di origine araba “arzanà” ‘arsenale’, *Inf.*, XXI, 7), neologismi, di cui si dirà oltre, fino ad arrivare a suoni «che non raggiungono l’articolazione del linguaggio»¹⁹ come nell’espressione di esseri diabolici “Pape Satan, pape Satan aleppe” (*Inf.*, VII, 1).

Mazzoni, che riporta parte degli esempi sopra citati, ha una visione completa della lingua di Dante, dichiarata e difesa in risposta alle discussioni linguistiche coeve e al giudizio di Bembo, che condannava nelle *Prose* lo stile aspro²⁰ della *Commedia*.

Come sostiene Paola Manni ad apertura del capitolo dedicato al lessico della *Commedia*, «la polimorfia della lingua della *Commedia* s’impone vigorosamente a livello lessicale»²¹.

Attraverso il lessico, la narrazione del poema si visualizza nella mente e rimane indelebile nella memoria privata di ciascuno. La forza espressiva del lessico dantesco si manifesta prepotentemente nella *Commedia*, dove l’autore recupera tutte le voci di base fiorentina²², dalle auliche, filosofiche e religiose alle colloquiali, familiari e persino infantili (quali “mamma” e “babbo”²³ e il “pappo” e l’“dindi” ‘il pane’ e ‘i denari’, in *Purg.*, XI, 105), alle basse e scurrili (anche quelle precedentemente cassate nel *De vulgari eloquentia* quali, per esempio²⁴, i lemmi marcati in diatopia – considerati municipali – come “manicare” e “introcque”)²⁵.

La visualizzazione e perfino i rumori e i suoni delle scene narrate si manifestano attraverso la scelta delle parole e della loro combinazione: com’è noto, soprattutto nell’*Inferno* sono usate parole appartenenti al lessico realistico e popolare come, solo per fare qualche esempio²⁶, “beffa”, “graffiare”, “grattare”, “piaga”, “porcile”, “puttana”, “scabbia”, “scrofa”, “sputare”, “sudore”,

¹⁹ Bruni 2007, p. 121.

²⁰ Per esempio, cfr. *Prose* II, V, in relazione a *Inf.*, XXIX 76-77 (su cui cfr. Bruni 2007, p. 120).

²¹ P. Manni, *La lingua di Dante*, Bologna 2013, p. 111.

²² Ivi 2013, pp. 111 e ss.

²³ Sulla scia delle parole affettive che riguardano la sfera dei neonati, che rivolgono lo sguardo verso il seno della madre per sfamarsi con il ‘latte materno’, cfr. F. Bruni, *Tra natura e cultura: il latte e la lingua*, in *Latte & Linguaggio*, a cura di L. Ballerini e P. la Torre, Milano 2014, pp. 109-119; Id., *Dalla lingua materna (e dal latte) all’italiano colto*, in *Quale scuola? Le proposte dei Lincei per l’italiano, la matematica, le scienze*, a cura di F. Clementi e L. Seriani, Roma 2015, pp. 65-83.

²⁴ Traggo gli esempi soprattutto da Manni 2013.

²⁵ “Manicare” ‘mangiare’ («Locuntur Florentini et dicunt: Manichiamo introque che noi non facciamo altro» ‘mangiamo intanto, che non facciamo altro...’; *DVE* I XIII 2) è considerato da Dante quale volgarismo fiorentino marcato in senso vernacolare, incompatibile con lo stile curiale («non curialia, sed municipalia»). Analogamente è cassato “introcque” ‘in questo mentre’, dal latino *inter hoc*, forma averbale in rima unica con “nocque” ‘girovò’ e collocato in chiusura di canto: *Inf*XX 130 «Sì mi parlava, e andavamo introcque» ‘intanto’. Cfr. Manni 2013, p. 111.

²⁶ Gli esempi riportati sono tratti da *ED* e da Manni 2013.

“zuffa” ecc., parole con largo impiego di consonanti e di registro basso, il cui uso in opere letterarie non è scontato. Tuttavia, parole colorite appartenenti al registro non aulico sono inserite anche nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* (per esempio, “bozzacchione” ‘susina deformata e guasta’ in «Ben fiorisce ne li uomini il volere; Ma la pioggia continua converte in bozzacchioni le sosine vere», *Par.*, XXVII, 124-126), e “rognà” pronunciata dall’avo Cacciaguida in «lascia pur grattar dov’è la rognà», *Par.*, XVII 129).

Alle espressioni popolari, volgari e colorite sono alternati lungo le tre cantiche i latinismi, di origine scritturale, teologale, filosofica e classica come, per esempio, “forma sustanzial” (*Purg.*, XVIII, 49), “secreto calle” (*Inf.*, X, 1), “plaude” (*Par.*, XIX, 35); i cultismi, “cenì” – che è un arabismo adottato – (*Par.*, XXIX, 4), “settentrion” (*Purg.*, IV, 83 e XXX, 1), “ottuso” (*Par.*, XVII, 15); i tecnicismi medici, “minugia” ‘budella o intestino’ (*Inf.*, XVIII, 25); i tecnicismi musicali, “arpa” (*Par.*, XIV, 118), “circulata melodia” (*Par.*, XXIII, 109); i grecismi, “tetragono” (*Par.*, XVII, 24), “perizoma” (*Inf.*, XXXI, 61), “baratro” ‘abisso infernale’ (*Inf.*, XI, 69), arrivati a Dante attraverso fonti latine; gli arabismi, “arzanà” (*Inf.*, XXI, 7), “alchimia” (*Inf.*, XXIX, 119); i gallicismi, concentrati soprattutto nel *Paradiso*, “fallanza” (*Par.*, XXVII, 32); i sicilianismi, “disio” (*Inf.*, IV, 42); i settentrionalismi come “scola” che «orientano verso l’ambiente adriatico come fonte privilegiata di lessico nautico [...] («sovresso l’acqua lieve come scola» (*Purg.*, XXXI, 96) dal veneto e ravennate “scaula”, ‘imbarcazione a fondo piatto, simile a una gondola’²⁷, al probabile “barba” (*Par.*, XIX, 137), ‘lo zio’ forse di origine lombardismo, anche se «pare non fosse estraneo alla Toscana antica, almeno nella forma *barbano*» (Manni 2021, p. 44), oggi, comunque, settentrionalismo netto; e i “silvestria”, “greggia” (*Inf.*, XXVIII, 120).

1.1 I *dantismi* e le prime attestazioni

Nel sesto libro della sua *Difesa del Divino poeta Dante*, Mazzoni si sofferma sulla straordinarietà dei neologismi danteschi, staccandosi nettamente da quella parte dei critici coevi che, nel codificare la lingua comune, non elessero l’Alighieri a modello linguistico.

Mazzoni rileva che i nuovi conî danteschi – ora più precisamente definiti in alcuni casi veri e propri neologismi, ma anche neoformazioni con adattamenti di significato di parole d’uso o tratte dalla tradizione letteraria – sono dovuti spesso ad analogia con voci affini o per una derivazione dal latino: ci

²⁷ Ivi, p. 121.

sono infatti prevalenze di formazioni verbali parasintetiche, i cui prefissi più produttivi sono, nell'ordine, "in-" ("incielare" 'mettere in cielo' [Par., III, 97], "inurbarsi" 'entrare in città' [Par., XXVI, 69], "indiarsi" 'partecipare alla beatitudine' [Par., IV, 28], "inmillarsi" 'moltiplicarsi per mille' [Par., XXVIII, 93]); "a-" ("annottare"²⁸ 'coprirsi di tenebre notturne' [Inf., XXXIV, 5], "ammusare" detto di 'formiche che si toccano l'una con l'altra il muso' [Purg., XXVI, 35]); "di-" ("dirocciarsi" 'scendere giù da una roccia'²⁹ [Inf., XIV, 115]) e "dis-" ("dissonnare" 'svegliarsi' [Par., XXVI, 70], e forse creato per analogia con 'dissetarsi', "dislagarsi" 'elevarsi da una distesa d'acqua' [Purg., III, 15], "dismalare" 'liberare dal male, purificare' [Purg., XIII, 3])³⁰; "per-" ("pernottare"³¹ 'fermarsi per la notte' [Purg., XXVII, 83]); "tras-" ("trasumanare"³² 'trascendere l'umano' [Par., I, 7]).

Non sfuggono a Mazzoni neppure le formazioni con i numerali ("adduare" detto dell' 'unione fra due oggetti' [Par., VII, 6]), o con gli avverbi ("insemprarsi" 'durare per sempre' [Par., X, 148]), o con i pronomi personali ("intuare" 'essere in te' [Par., IX, 81]).

Alcuni neologismi e alcune prime attestazioni hanno avuto fortuna, altri no; va tuttavia rilevato che anche oggi le nuove formazioni spesso si producono con l'aggiunta del prefisso e una desinenza, che permettono di creare i parasintetici, da sostantivi a verbi³³.

²⁸ Impiegato per la prima volta da Dante, deriva dal latino parlato **adnoctāre* composto parasintetico *nōx*, genitivo *nōctis* 'notte', col prefisso rafforzativo *ād-* (cfr. *DELIn*, s.v.).

²⁹ Fernando Salsano nella voce da lui curata *dirocciarsi* nell'*ED* afferma che il significato comune del lemma è 'scendere giù da una roccia' ma «potrebbe anche interpretarsi nel semplice senso del 'gittarsi giù' (francese antico *dérocher*), riconoscendo maggior valore alla forma pronominale e considerando che il precedente *fōran quella grotta* possa aver suggerito l'espressione, ma che male si giustifichi l'insistenza del motivo della roccia; così il Tommaseo spiega 'scende' [...]» (cfr. *ED*, vol. II). Nel *Dizionario Etimologico Italiano* di Carlo Battisti e Giovanni Alessio (vol. II, Firenze 1951) alla voce *dirocciare* si legge «intr. Rifl. Ant. XIV sec.; 'cadere da una roccia', opposto del toscano (Monteamiata) 'arrocciarsi' 'arrampicarsi' su una roccia; a. fr. *desrochier* (XII sec.), fr. mod. *dérocher*). Nel *TLIO* 'scendere da una roccia'; la prima attestazione risulta di Dante, cui seguono tre citazioni tratte da commenti danteschi; così anche nel *VD* reperibile al link https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrJS9Mc2Dlh1zYAKz7c5olQ;_ylu=Y29sbwNpcjIEcG9zAzQEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1631209628/RO=10/RU=http%3a%2f%2fwww.vocabolario.dantesco.it%2fpresentazione.php/RK=2/RS=3Pwj9mXuDAYOTAt_Tde4f0IOQ-

³⁰ Gli esempi di formazioni parasintetiche con *dis-* sono tratte da Manni 2013, p. 122.

³¹ Impiegato per la prima volta da Dante, è di derivazione dalla voce dotta latina *pernoctāre* composta di *pēr* 'durante' e *nōx*, genitivo *nōctis* 'notte', con suffisso verbale (cfr. *DELIn*, s.v.).

³² Impiegato per la prima volta da Dante, è di derivazione dalla voce dotta latina propriamente 'oltrepassare' (lat. *trā(n)s-* 'oltre') la natura umana (dal latino *humānu(m)*).

³³ *Osservatorio Neologico della Lingua Italiana* (ONLI) a cura di G. Adamo e V. Della Valle, reperibile al link: https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrJQ4yCgiRhB28Avivc5olQ;_ylu=Y29sbwNpcjIEc-

Tra gli esempi riportati, alcuni sono stati creati *ex nihilo* da Dante, altri sono prime attestazioni. Essi, si può dire con Serianni, «hanno una triplice, verosimile, origine: 1. Alcune sono attinte dal parlato, ed è solo un caso che ci siano pervenute attestazioni scritte in precedenza (o meglio, non è esattamente “un caso”: nessuno prima di Dante aveva affrontato tanti aspetti della realtà) [...]; 2. Altre rimandano al latino, classico, scritturale, o usato nella trattatistica filosofica, scientifica, giuridica dei suoi tempi [...]; 3. Il terzo gruppo fa leva sul meccanismo della formazione delle parole, insito in ogni parlante [...]»³⁴.

Nelle tre cantiche vi sono quindi parole di conio dantesco e parole impiegate per la prima volta in letteratura: di queste alcune sopravvivono nell'italiano contemporaneo, altre sono uscite dall'uso. Di certo, come ha scritto De Mauro in pagine molto note,

«nel lessico della *Commedia* nelle parole della lettera [...] A i vocaboli sopravvissuti nel vocabolario comune di oggi sono 82%. Estendendo la ricerca all'intero lessico della *Commedia*, trascurando oscillanti varianti fonologiche nel vocalismo (dittonghi mobili, caduta vocali, *cignere/cingere*), tenendo invece conto di radicali divergenze di senso (*classe*), il tasso di sopravvivenza dei lessemi è pari (a seconda dei criteri di valutazione delle divergenze fonologiche) all'82,1 o 84,5%, in ogni caso due volte e mezzo superiore al restante lessico delle origini. Per una delle ottantamila parole delle origini il suo apparire nella *Commedia* è stato una garanzia di sopravvivenza nei secoli»³⁵. E poco oltre, in conclusione, De Mauro afferma che «nel complesso, le parole attestate nella *Commedia* occupano il 77,91% delle occorrenze totali dei testi contemporanei»³⁶.

Basterebbe ciò per giustificare pienamente l'aforisma di Baldelli sopra ricordato.

2. Il valore educativo della *Commedia* per le nuove generazioni

Tra i personaggi che si incontrano nell'*Inferno* dantesco che rimangono scolpiti nella memoria c'è sicuramente Pietro della Vigna.

Tanto oggi colpiscono l'immaginario degli adolescenti (e non solo) le vi-

G9zAzUEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1630860034/RO=10/RU=https%3a%2f%2fwww.iliesi.cnr.it%2fONLI%2fintro.php/RK=2/RS=E1Dqx2oiS5rFtO6HuOuk_XOC210-

³⁴ Serianni 2021, pp. 108-109.

³⁵ De Mauro 2015, pp. 21-22 e Id. 2021, pp. 144-145.

³⁶ De Mauro 2015, p. 23 e Id. 2021, p. 166.

cende dei personaggi noti attraverso i social quanto deve aver colpito la vicenda di Pietro della Vigna nella corte federiciana.

Larga parte del XIII canto infernale, nel secondo girone del VII cerchio, all'interno del quale riecheggia l'episodio virgiliano di Polidoro (la pianta che sanguina e parla, esplicitamente rievocato al v. 48), è dedicata alla narrazione prima della vita del suicida Pietro della Vigna e poi della sua condizione eterna di dannato. Spicca nella narrazione affidata al protagonista la volontà di testimoniare la sua fedeltà all'imperatore e la consapevolezza dell'errore del suicidio, che ha condannato la sua anima alla realtà infernale e non lo ha scagionato dal disonore dovuto alle invidie dei cortigiani.

Ripercorriamo brevemente l'episodio. Dante, su suggerimento di Virgilio, spezza un ramo del cespuglio, che risponde, grondando sangue, «Perché mi scerpi?» 'strappi' (v. 34). Virgilio chiede all'arbusto di palesarsi:

E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi.
Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,
che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi;
fede portai al glorioso officio,
tanto ch'i' ne perde' li sonni e 'polsi.
La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
morte comune e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che 'lieti onor tornaro in tristi lutti.
L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.
Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sí degno.
E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede.

(*Inf.*, XIII, 55-78)

Sono state scritte pagine esemplari sull'alta liricità delle terzine riportate, sulla scelta di parole di stile elevato, sulle figure retoriche, sul chiasmo. Non mi soffermo perciò su questo, anche perché i commenti alla *Commedia* sono ricchi di spiegazioni.

Osservo brevemente l'uso dei tempi verbali e noto che non ci sono segnali testuali che annuncino l'evento traumatico, il suicidio, quasi a considerarlo da parte dell'attore l'unica via di fuga e del lettore non degno di commento.

L'indicativo presente esprime l'atto locutorio ("ch' i' non posso tacere", v. 56 e "vi giuro", v. 74); il presente atemporale sottolinea l'arbusto-persona ("io son colui", v. 58, con ripresa del pronome personale soggetto) ed è tipico delle anime dannate³⁷, – e delle anime salve e beate³⁸ –; "giace" (v. 77) si riferisce alla memoria, alla credenza comune, ciò di cui ancora gl'importa.

I passati remoti, numerosi, delineano le azioni salienti della sua vita a corte e della sua morte ("tenni", "volsi", "tolsi", "portai", "perde", "torse", "infiammò", "infiammar", "tornaro", "fece", "ruppi", "fu", "diede").

Tra le parole dense di significato – anche per il fine del mio discorso – rilevo il parasintetico "adescare" 'allettare' (v. 55), derivato da "esca" e qui impiegato in metafora venatoria di tradizione lirica³⁹, come del resto "m'inveschi" (v. 57). Il derivato "adescare" conserva il significato antico⁴⁰, ma è usato prevalentemente nell'italiano comune contemporaneo nel senso figurato di 'allettare, sedurre con lusinghe o promesse ingannevoli' e 'invitare a prestazioni sessuali a pagamento'⁴¹. Si tratta quindi, come osservato ad altro proposito sopra, di uno slittamento semantico, in cui l'uso figurato prevale su quello dell'attività di colui che cattura pesci o uccelli per lavoro o diporto, e sul quale in classe ci si dovrebbe soffermare.

Tornando al canto dantesco, all'altezza della lingua corrisponde una vicenda ricca di significato.

³⁷ Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* la condizione della vita terrena è affidata nella narrazione alla felicità del passato remoto (per esempio, nel *Purgatorio*, ad indicare, appunto, il distacco netto con la vita terrena, «Io fui abate in san Zeno a Verona...» [*Purg.*, XVIII, 118]; «Fui chiamato Currado Malaspina» [*Purg.*, VIII, 118]).

³⁸ Per esempio Beatrice già in *Purg.*, XXX, 73 «Ben son, ben son Beatrice»; e a sottolineare l'antitesi delle due condizioni, per es. «Cesare fui e son Iustiniano» (*Par.*, VI, 10).

³⁹ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 207, nota al verso.

⁴⁰ Nel significato di 'attrarre con lusinghe' in Dante; l'aggettivo *adescabile* 'che si può adescare' è registrato nel Tommaseo-Bellini. Nel Settecento *adescatore* è 'colui che adesca' e in Pratolini 'invio al libertinaggio', 1947).

⁴¹ Così nel significato 2 del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*: «Invitare, eccitare al meretricio». L'accezione è marcata come appartenente al lessico del diritto.

Il contesto, com'è noto, è quello della corte. Federico II, lo *stupor mundi*, subisce l'invidia degli invidiosi e rinchiude e acceca il suo fidato, che si suicida.

Mi interessa cogliere il punto delle 'chiacchiere malevoli dovute all'invidia', che colpiscono anche i grandi uomini.

Ma non solo. Oggi colpiscono, col bullysimo e il cyberbullismo, anche giovani e giovanissimi indifesi, incapaci di reagire e spesso tragicamente indotti a soluzioni estreme di autolesionismo.

Ragazzi fragili? Ragazzi soli? Ragazzi viziati? Solamente ragazzi...

E, dunque, *perché Dante*? Perché una lettura attenta, a voce alta prima e silente poi, intonata, dei versi di un canto, fatti di suoni, parole, proverbi, metafore visivamente parlanti, possono far riflettere e offrono messaggi chiari e forti soprattutto agli adolescenti, cui forse nessuno spiega più che la vita è unica e va protetta. In una società in cui i riferimenti familiari, di patria, religiosi non esistono più o hanno un peso decisamente ridotto rispetto al passato, leggere e commentare Dante oggi nella scuola, linguisticamente e nei contenuti, può essere uno strumento educativo significativo.

La vicenda di Pietro della Vigna è emblematica di come un uomo che si è costruito il successo, potente e presumibilmente ricco, accusato di tradimento non regga la gogna, la solitudine, l'infamia, e si suicida. Da modello positivo, diviene l'emblema del fallimento. Dante lo discolpa storicamente, ma non giustifica il gesto, che visualizza nel rappresentarlo privo dell'effigie del suo corpo⁴².

Dante fotografa il *post mortem*, in un poema che è *fictio* narrativa, non testo sacro, anche se il criterio escatologico è uno dei criteri di lettura della *Commedia*: Dante fotografa il gesto estremo di separazione dell'anima dal corpo, un atto contro Dio, e contro la propria persona. Una sconfitta per Dio, per l'uomo e per la società.

Dante può insegnarci con questo canto a riflettere sui comportamenti umani, sempre uguali, e aiuta a impiegare il libero arbitrio, a scegliere e reagire. L'essere vittima rafforza i comportamenti devianti, dannosi e malefici degli aggressori: non è la vittima a dover soccombere due volte.

⁴² Il suicidio, secondo la teologia scolastica cui Dante si conforma, è considerato più grave dell'omicidio (Tommaso *Summa theol.* I-II, q. 73, a 9, *ad secundum*) perché «non solo è un peccato contro natura perché contrasta con l'istinto di conservazione, ma arreca anche un danno alla comunità ed è un'offesa a Dio perché ne rifiuta il dono della vita (II-II, q. 64, a 5 *concl.*) e perché nasce dalla disperazione, cioè la mancanza della virtù della speranza» (cito dall'edizione commentata da Bellomo 2013, p. 201). Nel canto Dante rappresenta senza corpo chi si è privato del proprio corpo, e assegna loro un corpo vegetale. Tale condizione sarà eterna: neppure nel giorno del Giudizio i suicidi non riprenderanno il loro corpo, ma lo appenderanno ai loro rami.

L'eternità di Dante, come per tutti i classici, è nella sua atemporalità, nel rappresentare le sofferenze umane nella vita ultraterrena e nell'indirizzare e correggere i comportamenti altrui e nostri.

Pietro della Vigna è, come bene ha scritto Emilio Bigi, un «solenne *exemplum* destinato a far meditare il lettore sui grandi temi della colpa umana e della giustizia divina, com'è il caso di tutti i 'grandi personaggi' dell'*Inferno*, da Francesca a Farinata, a Capaneo, a Brunetto Latini, da Vanni Fucci a Ulisse, a Guido da Montefeltro, a maestro Adamo, al conte Ugolino.»⁴³ Dante presenta Pietro fermo nella sua fedeltà all'imperatore e fragile nel non reggere le offese: nella narrazione il poeta non "cade come corpo morto cade" ma riflette sul comportamenti, più gravi, di coloro che lo hanno indotto al suicidio. Quest'analisi e il rispetto che Dante prova per alcune anime dannate serve a riflettere e ad ammonire sulla facilità degli errori umani senza mai mettere in discussione il giudizio di Dio.

Perché Dante.

Tra i molti meriti, Dante ebbe la straordinaria capacità di adattare, plasmare, usare, forgiare e creare una lingua per la varietà dei contenuti rappresentati. Una lingua che ha assorbito l'eredità del latino classico, ha accolto forestierismi, la lingua del luogo natio e dell'uso, le lingue nuove, le lingue settoriali, e le ha cucite addosso – nella varietà delle situazioni e dei registri – ai personaggi e agli eventi del poema, ed è per tutto ciò che la *Commedia* non invecchia e si rinnova, nei secoli, con forza nel suo valore educativo, sa parlare ai più giovani e mostra loro con marcato realismo le vicende che possono colpire ogni uomo, e continua ad appartenere, perciò, più o meno consapevolmente, al DNA di ogni italiano.

⁴³ Cfr. E. Bigi, *Pietro della Vigna*, in *ED*.

Silvia Bigliazzi

Eteree voci della sera. Dante, Shakespeare, Eliot

Quando Harold Bloom collocava Shakespeare al centro del canone occidentale e subito gli faceva seguire Dante mostrava di percepire i due autori come uniti in un binomio inscindibile, punto focale di una gerarchia di valori estetici nell'immaginario occidentale¹. D'altra parte, già nel 1929 T.S. Eliot aveva autorevolmente osservato che «Dante e Shakespeare si dividono tra loro il mondo moderno; un terzo genio non esiste»². Certo, in epoca post-Brexit, definire come “nostro” quell'immaginario può suonare ironico, forse non scervo, comunque, da implicazioni di politica culturale. Di sicuro, tensioni su questo versante non sono nuove. Quando, nel terzo centenario della morte di Shakespeare, poco dopo che l'Italia era scesa in guerra a fianco della Triplice Intesa, si attendevano celebrazioni che non ci furono, alcuni dei pochi interventi pubblici da parte di intellettuali italiani evocarono il nome di Dante per valorizzare quello di Shakespeare. In quel 1916 Israel Gollancz promosse la pubblicazione di un *Book of Homage to Shakespeare*, che tra i vari contributi ne raccolse anche di italiani³. Isidoro Del Lungo, in una pagina dedicata al confronto tra Shakespeare e Dante (p. 427), mostrava orgoglio nazionale nel promuovere il poeta italiano accanto a quello inglese. Cino Chiarini apriva le due pagine intitolate *Shakespeare* notando che, come Dante, anche il poeta inglese trascende «ogni limitazione di confini, per toccare quelli dell'umanità» (p. 430). Nel frattempo, il 23 aprile del 1916 usciva in Italia un numero speciale del «Marzocco» dedicato a Shakespeare, nel quale i due poeti erano nuovamen-

¹ H. Bloom, *The Western Canon*, New York 1994.

² T.S. Eliot, *Dante [II]*, in T.S. Eliot, *Scritti su Dante*, a cura e con prefazione di R. Sanesi, traduzione di V. di Giuro, G. Vidali e G. Rivolta, postfazione di G. Vidali, Milano 2016, pp. 46-47.

³ I. Gollancz, *A Book of Homage*, Oxford 1916.

te avvicinati, questa volta da Matteo Cerini, che osservava come si trovassero «per una simpatica casualità uniti nel dispregio e nella ammirazione» (*Shakespeare tra noi*, p. 2)⁴. Nello stesso numero, Diego Angeli se la prendeva, invece, con la miopia italiana mostrata nell'occasione delle celebrazioni del terzo centenario della morte di Shakespeare, ricordando, fra l'altro, come la Casa di Dante⁵ avesse rifiutato la sua proposta di invitare un oratore «nella persona di Domenico Oliva – [sentendosi] rispondere che a questa commemorazione... si opponeva il regolamento!»⁶. Ma già nel 1906 Saverio Guglielmo Gargano sottolineava sulle pagine della stessa rivista una asimmetria nell'indifferenza italiana nei confronti di Shakespeare rispetto all'attenzione riservata a Dante all'estero, persino, osservava, da «quelle "società" che fioriscono tra i popoli di razza anglo-sassone anche nella loro degenerazione americana»⁷. L'impressione generale è che, in quell'anno di abortite celebrazioni shakespeariane, l'Italia ribadisse attraverso sporadiche memorie dedicate a Shakespeare il proprio orgoglio culturale nel nome di Dante, sul quale veniva di fatto misurato il genio di Shakespeare. Sottolinearne la grandezza insieme a quella del poeta italiano *par excellence* era un modo per legittimare l'assorbimento nella cultura italiana di un autore straniero che nel secolo precedente aveva raggiunto il più ampio pubblico nostrano soprattutto attraverso il melodramma⁸. Solo pochi anni dopo, nel 1920, T.S. Eliot avrebbe scritto il primo contributo su Dante che, insieme ai saggi del 1929 e del 1950, avrebbe costituito il corpo della sua riflessione di una vita sul poeta italiano e sul suo influsso sulla propria poesia⁹. Quelle di Eliot sono posizioni molto note che possono riassumersi nella valorizzazione di Dante come esempio supremo di quella sensibilità unificata che tanto lodava in John Donne e nella poesia metafisica inglese¹⁰ – nel saggio del

⁴ M. Cerini, *Shakespeare tra noi*, «Il Marzocco», 17, 1916, p. 2.

⁵ La «Casa di Dante in Roma», istituzione culturale fondata nel 1914.

⁶ D. Angeli, *La fortuna di Shakespeare in Italia*, «Il Marzocco», 17, 1916, p. 3.

⁷ S.G. Gargano, *Shakespeare e il dovere dell'Italia*, «Il Marzocco», 52, 1906, p. 1.

⁸ Ho discusso le implicazioni politiche delle celebrazioni shakespeariane nel 1916 e della posizione assunta dal «Marzocco» in 1916. *Italian Narratives of the Tercentenary Crisis*, in *Shakespeare and Crisis. One Hundred Years of Italian Narratives*, ed. by S. Bigliazzi, Amsterdam-Philadelphia 2020, pp. 25-49.

⁹ Per l'originale inglese dei seguenti saggi, citati nel testo in traduzione italiana, si rinvia a queste edizioni: T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London [1920] 1997 (*Tradition and the Individual Talent*, 1919, pp. 39-49; *Hamlet and His Problems*, 1919, pp. 81-87; *Dante*, 1920, pp. 135-145); Id., *Selected Essays*, London [1932] 1999 (*The Metaphysical Poets*, 1921, pp. 281-291; *Seneca in Elizabethan Translation*, 1927, pp. 65-10; *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, 1927, pp. 126-140; *Dante*, 1929, pp. 237-277); Id., *To Criticize the Critic and Other Essays*, London 1965 (*What Dante Means to Me*, 1950, pp. 125-135).

¹⁰ «Un'idea era per Donne un'esperienza: ne modificava la sensibilità. Quando la mente di un

1920 osservava come Dante più di ogni altro poeta fosse «riuscito a trattare la sua filosofia non come teoria (nel senso moderno e non greco della parola), o come suo commento o riflessione, ma in termini di cosa percepita»¹¹. Quindi nel saggio del 1929 avrebbe apprezzato il portato squisitamente visivo dell'allegoria dantesca, lodandone il linguaggio semplice, chiaro e preciso, alieno da articolazioni metaforiche complesse e oscure («allegoria e metafora non vanno d'accordo», osservava in quello scritto)¹²; ma avrebbe anche sottolineato la dimensione genuinamente europea della lingua dantesca vicina al latino medievale, conquistata perfezione di un comune idioma; e così pure l'ampiezza dei registri presente nella *Divina Commedia*, una «gamma completa di altezze e di abissi», da leggersi nel quadro di una relazionalità essenziale fra le cantiche che esclude la separazione di una sola di esse dal sistema complessivo. Poi, nel 1950 avrebbe nuovamente insistito sul carattere europeo del sommo poeta¹³, «grande padrone» della lingua nell'esserne il «grande servitore»¹⁴, ma anche sull'ampiezza della sua sfera emotiva, capace di «percepire le vibrazioni al di là della portata degli uomini comuni, ed esser capace di farli vedere e sentire»¹⁵. Ma vale la pena di ricordare un altro aspetto, oltre a questi più noti, ossia che nei punti nodali della sua discussione, in modo uguale e contrario rispetto a quanto facevano gli italiani sopra menzionati, Eliot misurava il genio di Dante attraverso quello di Shakespeare.

Si premettano a questo proposito alcune considerazioni non suggerite dal coro degli elogiatori di Eliot interprete e allievo di Dante – prospettiva, questa, che gli avrebbe assicurato un posto di onore il 20 aprile del 1965 al Congresso internazionale di studi Danteschi a Palazzo Vecchio a Firenze per le celebrazioni del settimo centenario della nascita del poeta, se non fosse mancato solo pochi mesi prima¹⁶. Nel 1957 John V. Falconieri faceva notare, con una certa vena ironica, la distanza dal Medio Evo dell'americano medio

poeta è perfettamente attrezzata per il suo lavoro, amalgama continuamente le esperienze più disparate; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Che s'innamori o legga Spinoza, queste due esperienze non hanno nulla in comune, come non hanno nulla in comune col rumore di una macchina da scrivere o l'odore del cibo; nella mente del poeta queste esperienze non fanno che formare nuove unità»: in T.S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di R. Sanesi, Milano 1974, pp. 192-193; *The Metaphysical Poets*, in Eliot 1999, p. 287.

¹¹ *Dante [1]* [1920], in Eliot 2016, p. 13.

¹² *Dante [11]* [1929], ivi, pp. 24-25.

¹³ *Cosa significa Dante per me* [1950], ivi, p. 77.

¹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. D.H. Higgins, "The Power of the Master": Eliot's Relation to Dante, «Dante Studies», LXXXVIII, 1970, pp. 129-147.

– «esclusi gli eruditi» – e icasticamente osservava che se «il Medio Evo, per l'europeo, è distante ma sempre presente», al contrario, per l'americano semplicemente «non esiste»¹⁷. Merito del saggio di Eliot del 1929 sarebbe stato appunto quello di offrire un'analisi efficace, ancorché sintetica, della forma dell'allegoria, mettendo inoltre in luce l'universalità del suo linguaggio e delle visioni mistiche presentate nel suo poema (*ibidem*). Ma soprattutto il suo merito consisterebbe nel fatto di «aver trasportato nella mente dell'uomo del ventesimo secolo il cosmo medievale – un fatto di poca importanza per l'europeo ma un fatto senza il quale sarebbe difficile per l'americano capire ogni aspetto della *Divina Commedia*» (*ibidem*). Si tratta di un'osservazione indubbiamente lusinghiera, ma che contrasta con altri rilievi meno benevoli, ad esempio quando Falconieri insiste sull'incomprensione eliotiana del diavolo dantesco, che non «considera nella sua vera luce e prospettiva» nel momento in cui lo ritiene poco convincente, di fatto commettendo «un anacronismo mentale di subcoscienza, il cui prodotto è una visione astigmatica del diavolo» viziata da un preconetto moderno che tradisce «un concetto erroneo del cosmo medievale di Dante» (p. 75). Quello che Eliot non avrebbe compreso, cioè, è che l'Inferno è abitato da gente reale e in questa chiave anche il diavolo è una figura reale, umana, interprete dei dolori degli uomini, un «diavolo-uomo» invece di un «diavolo-dogma» (p. 77). Analoga è la critica che Falconieri rivolge a un Eliot che legge Bruto e Cassio attraverso il filtro di Shakespeare e che, quindi, non si capacita del fatto che i due cesaricidi siano stati conficcati con Giuda Iscariota in fondo all'Inferno – il «nobile» Bruto, ripete Eliot da Shakespeare; ma Falconieri osserva: «un critico, un maestro, che si sia proposto di preparare il lettore inglese per la lettura di Dante, non dovrebbe assumere la posizione normale del lettore inglese. Dovrebbe spiegare perché Bruto e Cassio non potevano essere in nessun altro posto se non nel cerchio infernale dei traditori» (p. 77). E ancora: «Per Dante, uomo del Medio Evo, Bruto poteva essere tutto ma meno che nobile. Cesare era il fondatore d'un impero sul quale si sosteneva la concezione del mondo dantesco. Bruto tradì questo concetto di impero terrestre» (*ibidem*). Insomma, Eliot leggerebbe Dante attraverso tutta una serie di mediazioni tali da produrre una visione fondamentalmente anacronistica del Medio Evo europeo.

Eppure, è Eliot stesso in quel saggio del 1929 ad attribuire a un lettore inglese il disagio nel vedere Bruto e Cassio, «che devono sempre corrispondere ai personaggi di Shakespeare», fuori posto (p. 33). Ma si comprende appieno

¹⁷ J.V. Falconieri, *Il saggio di T.S. Eliot su Dante*, «Italica», IV, 2, 1957, p. 79.

che quel «lettore inglese» non è che una maschera per la sua stessa posizione in una pagina dove comunica insofferenza per questo tipo di Medio Evo troppo umano, dove troneggia una «visione di Satana [...]» grottesca, specialmente se abbiamo presente il riccioluto eroe byroniano di Milton: una specie di Satana come può apparire in un affresco senese» (*ibidem*). Eliot si affretta a chiudere il capitolo del suo saggio esortando a trascurare questo canto XXX e a tornare, piuttosto, all'inizio del canto III – «Per me si va ne la città dolente [...]» – ma quello che si percepisce è il senso di una consapevole mediazione letteraria che in questo punto passa dichiaratamente per Byron e Milton e Shakespeare. Se Eliot legge in Dante una *koinè* europea, la sua lettura, tuttavia, è, almeno in casi come questi, orientata sull'orizzonte di attesa di un lettore più precisamente anglofono. Ed è appunto su Shakespeare, si diceva, che Eliot spesso misura Dante.

Nel saggio del 1920 osserva che «Il metodo con cui egli affronta ciascun sentimento si può confrontare, meglio che con quello di altri poeti “epici”, con quello di Shakespeare» (p. 11): Shakespeare esamina a fondo un solo sentimento, Dante lo relaziona con gli altri sentimenti; l'uno va in profondità, l'altro in estensione. Entrambi muovono però da una emozione, dice Eliot, e nello scrivere di sé stessi, scrivono il loro tempo: senza saperlo, Dante è la voce del tredicesimo secolo, Shakespeare quella della fine del sedicesimo, che è «un punto di svolta nella storia»¹⁸. Poi, nel saggio del 1927 su *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, osserva che entrambi sono poeti con alle spalle un pensiero filosofico, l'Aquinate, l'uno, Seneca, l'altro¹⁹. Ma, nota nel saggio su Dante del 1929, l'immagine poetica di Shakespeare è molto più complessa di quella di Dante, seguendo procedimenti di espansione invece che di concentrazione²⁰. Su questo vale la pena di soffermarsi un momento perché concerne propriamente il piano della visualità inscritta nel tessuto poetico che tanto rilievo ha nella poesia modernista e, più in particolare, eliotiana. Ciò che di Dante colpisce Eliot è la chiarezza e la precisione dell'immagine. Il correlativo oggettivo, esposto nel saggio su *Amleto* del 1919, notoriamente propone una “formula” per una particolare emozione tale che, una volta che si dia quella precisa sequenza di oggetti, eventi, o una specifica situazione, lo stimolo abbia esito in una esperienza sensoriale corrispondente a una sola emozione²¹. Que-

¹⁸ *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* [1927], in Eliot 1999, p. 117; traduzione mia.

¹⁹ *Seneca nelle traduzioni elisabettiane* [1927], in Eliot 1974, pp. 272-273.

²⁰ *Dante [II]* [1929], in Eliot 2016, p. 25-26.

²¹ «Self-sacrifice, a continual extinction of personality»: *Hamlet and His Problems* [1919], in Eliot 1997, pp. 85-86; *Amleto e i suoi problemi*, in T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica* [1928], trad. di V. di Giuro e A. Orbetello, Milano 1967, p. 124.

sta celebre definizione, che si avvale, come nel caso delle definizioni poundiane dell'immagine poetica, di una metafora volta a precisare l'esattezza della formula²², mira al distacco emotivo del poeta, nel quale, come Eliot osserva in un altro celebre saggio, si consuma l'autosacrificio, la continua estinzione della personalità²³ nella separazione tra l'uomo che soffre e la mente che crea. Ma a differenza della produzione imagista, con la quale pur condivide molti aspetti, tra i quali la tensione verso l'oggettività dell'immagine, Eliot approda ben presto a un'esperienza diversa. Negli anni che precedono la pubblicazione delle sue prime poesie e, poi, di *The Waste Land*, Eliot risente della fenomenologia idealistica di Bradley²⁴ e il tema della incomunicabilità e della chiusura del soggetto nell'orizzonte della coscienza diventa centrale sin dai tempi di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, che, come noto, si apre su una epigrafe dantesca tratta dal XXVII canto dell'*Inferno* (vv. 61-66):

S'i' credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;
ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.

L'equivoco che spinge Guido da Montefeltro a parlare con Dante, che crede morto, diviene, in quel punto liminale del testo, la cifra dell'equivoco essenziale in cui cade il locutore di questo poemetto, la cui confessione non resta inudita e rappresenta un ennesimo scacco della comunicazione. Ma per quanto questa epigrafe sia perfettamente integrata nel componimento, al punto da poter essere letta come un ipotesto del monologo drammati-

²² Cfr. S. Bigliazzi, *Il colore del silenzio. Il Novecento tra parola e immagine*, Venezia 1998, pp. 82-87. Cfr. anche Ead., *Disrupting Representation: from Metaphor to Metonymy in the Modernist Image*, in *Pictures of Modernity. The Visual and the Literary in England 1850-1930*, ed. by L. Innocenti, F. Marucci and E. Villari, Venezia 2008, pp. 140-170.

²³ *Tradition and the Individual Talent*, in Eliot 1999, p. 44; *Tradizione e talento individuale*, in Eliot [1928] 1967, p. 73.

²⁴ Come è noto, nel 1913 Eliot studiò Bradley e nel 1914-1916 dedicò al suo pensiero la sua tesi dottorale (*Knowledge and Experience*), mai discussa e pubblicata solo nel 1964. Secondo Alessandro Serpiéri, *Prufrock and Other Observations*, che raccoglie testi composti fra il 1910 e il 1911, mostra – se non influenze dirette di Bradley – tracce dell'inclinazione di Eliot per la fenomenologia (1973, p. 95). Quanto alla fenomenologia di Eliot cfr. *La prospettiva fenomenologica nella raccolta di Prufrock*, in A. Serpiéri, *Le strutture profonde*, Bologna 1973, J. Kumar, *La coscienza e i suoi correlati: Eliot/Husserl*, e *Poesia e percezione: Eliot e Merleau-Ponty*, «Il Verri», XXXI, 1969, pp. 37-82; J. Hillis Miller, *T.S. Eliot*, in *Poets of Reality*, Cambridge (MA) 1965, pp. 131-189.

co, ancor più che un intertesto²⁵, resta un punto di fuga di una ineludibile dialogicità intertestuale. Quello che interessa è che questa dialogicità citazionale diviene il metodo di una significatività che promana dal frammento intertestuale e che da un punto di vista retorico sostituisce l'impiego della metafora (in alternanza con la sineddoche o la metonimia) quale metodo primariamente imagista interno al singolo testo poetico²⁶. In altri termini, da Dante apprende come produrre una chiarezza visiva immediata che, anche quando imperniata sulla similitudine, ha il solo scopo «di farci vedere distintamente»²⁷ la scena in modi che assimilano il piacere per l'immagine a quello imagista, ma che Eliot complica spostandolo sul piano centrifugo del dialogo intertestuale. Questo è appunto quanto Eliot fa in modo sistematico nel momento in cui allo spazio paratestuale dell'epigrafe come punto di fuga di una significazione intertestuale associa quello della citazione o dell'allusione dentro il testo, come in *The Waste Land*.

In questo poemetto, infernale da vari punti di vista, spiccano alcuni peccati nel quadro più generale della moderna perdita del senso del sacro: sin dall'incipit l'ignavia che, già accennata in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (pubblicato nel 1917 ma composto anni prima), avrà un altro e più ampio sviluppo in *The Hollow Men* (1925); e la lussuria, cui viene dedicata la parte centrale del poemetto, la terza sezione, con la visione di Tiresia dell'amplesso tra la dattilografa e il giovane pustoloso. Qui vorrei soffermarmi solo su un punto, in questo componimento, dove si assiste all'unico dialogo diretto tra Dante e Shakespeare tramite allusioni al contempo intertestuali e intratestuali pertinenti a uno specifico codice semantico interno al poemetto. Preliminarmente si ricordi la progressione delle citazioni dantesche²⁸: la chiusa dell'epigrafe dopo i versi da Petronio e la dedica a Ezra Pound, «il miglior fabbro» (*Purg.* XVI, 115-117); poi, ai vv. 60-63,

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

²⁵ Sugerendo un'identificazione di Prufrock con Guido e il "tu" con il lettore: su questo cfr. F.W. Locke, *Dante and T.S. Eliot's Prufrock*, «Modern Language Notes», LXXVIII, 1, 1963, pp. 51-59.

²⁶ Mi riferisco ad esempio al celebre *In a Station of the Metro* di Pound; sul tema cfr. Bigliuzzi 1998, pp. 73-106, in particolare pp. 98-100.

²⁷ *Dante [II]* [1929], in Eliot 2016, p. 26.

²⁸ Tutte le citazioni da *The Waste Land* sono tratte da T.S. Eliot, *The Poems*, ed. by C. Ricks and J. McCue, vol. 1, New York 2015.

il riferimento agli ignavi, *Inf.* III, 55-57:

[...] sì lunga tratta di gente ch'io non avrei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta. [...]

e ai vv. 64-65,

Sighs, short and infrequent, were exhaled
And each man fixed his eyes before his feet [...]

l'allusione al Limbo, *Inf.* IV, 25-27:

Quivi secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri,
che l'aura etterna facevan tremare.

Le menzioni dantesche di questa prima sezione, *The Burial of the Dead*, cedono subito il passo a un'immagine costruita sul modello dell'incontro fra Dante e i dannati,

There I saw one I knew, and stopped him crying: Stetson!
You who were with me in the ships at Mylae! (vv. 69-70),

suggerendo una modulazione del discorso poetico sul piano imitativo, piuttosto che dell'inserito citazionale; la trasformazione sincretica di quel modello risulta a questo punto straniante nella compressione dei tempi e nella condensazione delle referenze (qui la sincronia fra la guerra moderna, della quale il cappello militare Stetson è metonimia, e la prima guerra punica). La seconda sezione, *A Game of Chess*, si apre sulla celebre scena del primo incontro fra Antonio e Cleopatra raccontato da Enobarbo nel dramma shakespeariano, e al tema della soglia infernale degli uomini vuoti della prima sezione segue quello della lussuria, della violazione erotica e della crisi della comunicazione. La sezione centrale, *The Fire Sermon*, riprende questo tema, ma attraverso un parziale recupero dell'immagine dantesca evocata ai versi 60-61 della prima sezione («Unreal City / Under the brown fog of a winter dawn», vv. 207-208) connette la scena urbana, come anticamera di questo Inferno moderno, con l'allusione alla sodomia (ed è l'episodio di Mr Eugenides) e, poi, alla lussuria (la scena vista da Tiresia) e della morte violenta con il richiamo, ancora dantesco, a Pia de' Tolomei («Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid

me», vv. 293-94): «ricorditi di me che son la Pia: / Siena mi fe'; disfecemi Maremma» (*Purg.* V, 133-34). Infine, l'ultima citazione infernale emerge nel secondo insegnamento del Tuono, l'ultima sezione (*What the Thunder Said*), prima che il poemetto si chiuda su una sequenza ancora dedicata al peccato della lussuria con una citazione da *Purgatorio* XXVI – ed è l'episodio di Arnaut Daniel («poi s'ascose nel foco che gli affina»). Ma è sul passo precedente, e sul modo in cui Ugolino e Coriolano sono portati a interagire, che vorrei soffermarmi un momento.

Si tratta del solo passo del poemetto in cui Dante e Shakespeare sono portati a dialogare in una stretta successione di immagini in una breve serie di versi tra i più ellittici dell'intero poemetto. In via preliminare, vale la pena di ricordare quanto ha osservato Franco Moretti sulla dimensione inclusiva di *The Waste Land* e sull'opportunità di considerare in una chiave di bricolage antropologico l'operazione "mitica" attuata da Eliot. Moretti fa giustamente notare che l'apparente casualità dei frammenti citati in realtà risponde a un sistema di corrispondenze semantiche chiaro, ancorché non rigido, basato su meccanismi di analogia (più che di omologia) e approssimazione. Il frammento, da un lato, suggerisce un senso di incompletezza in quanto lacerto di un altro testo dislocato e decontestualizzato; ma da un altro, e al tempo stesso, è una funzione del nuovo testo, dove risponde, da un punto di vista semantico, a un codice che gli attribuisce significato e ruolo. Per un verso, fa apparire la storia umana come un cumulo di detriti, per un altro, conferma la struttura mitica del poemetto come matrice di significato e di valore di quella storia cui il sistema mitico cercherebbe di conferire ordine e senso²⁹. Quanto questo disegno risponda a una prospettiva conservatrice e, in linea di principio, coerente con visioni politiche totalizzanti, anti-storiche e contrarie al *principium individuationis* in un contesto post-liberale che chiede il sacrificio dell'individuo, è l'argomento che Moretti sviluppa su queste premesse³⁰. Ma qui interessa soprattutto un altro aspetto: ossia vedere come, in questo contesto poetico, Eliot porti per una volta Dante e Shakespeare a interagire per il tramite di tre correlativi oggettivi fra i quali, paradossalmente, proprio quello di matrice shakespeariana produce una ipocodifica del senso, incorrendo in una specie di "fallimento" poetico, come quello che Eliot identificava nell'*Amleto*. In fondo, ancorché forse a volte in modo anacronistico, Eliot si sentiva più a suo agio con quel Medio Evo europeo che leggeva con gli occhi

²⁹ F. Moretti, *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, London-New York 1997, pp. 221-222.

³⁰ Ivi, p. 227.

di un americano, che presto si sarebbe naturalizzato britannico, piuttosto che con un autore di una tradizione culturale a lui geneticamente più vicina.

A questo proposito si torni perciò per un momento a quanto notato sopra: nel saggio del 1929, Eliot osserva che Dante «fa uso di un linguaggio molto semplice e di pochissime metafore, dal momento che allegoria e metafora non vanno d'accordo» e che lo scopo delle sue similitudini «è unicamente quello di farci vedere più distintamente la scena di fronte alla quale Dante ci ha posto» (l'esempio è tratto dal canto XV dell'*Inferno*: «E sì ver noi aguzzan le ciglia / come l' vecchio sartor fa nella cruna», vv. 20-21)³¹. Al contrario, secondo Eliot, Shakespeare proporrebbe immagini più difficili da cogliere, soprattutto – sottolinea – per chi non abbia una buona conoscenza dell'inglese, perché anche quando la forma grammaticale è quella del paragone, l'effetto non è di concentrazione, ma di espansione in modi che aggiungono qualcosa a ciò che vediamo. L'esempio è tratto da una battuta di Cesare Ottaviano di fronte al corpo senza vita di Cleopatra in *Antonio e Cleopatra*:

She looks like sleep,
And she would catch another Antony
In her strong toil of grace. (5.2.344-346)³²

L'assimilazione della morte al sonno si complica con la metafora della conquista di Antonio come in una rete (dove «toil» ha il significato di *OED*³³ n. 2) e, quindi, con una seconda metafora, questa volta del genitivo, costruita su base ossimorica («toil»/«grace») – dove «toil» può essere letto nella accezione del faticoso lavoro (*OED* n. 1) della sua grazia come agente di seduzione. Osserva Eliot: «il suo scopo è quello di aggiungere a ciò che vediamo (sulla scena o nella nostra immaginazione) un richiamo a quel fascino di Cleopatra di cui è intessuta la sua storia e quella del mondo, un fascino così forte da risaltare anche nel momento della morte»³⁴. Ecco: Eliot mira alla forma di visualizzazione dantesca, immediata, chiara, precisa, non alla densa stratificazione semantica shakespeariana. Ma quando si arriva al secondo insegnamento del Tuono, in *What the Thunder Said*, il dettato del poemetto si complica. Si riporta di seguito la versione definitiva e, subito dopo, l'*Editorial Composite* proposto da Ricks e McCue sulla base dei primi abbozzi:

³¹ *Dante [III]* [1929], in Eliot 2016, p. 24.

³² Ivi, p. 25.

³³ *Oxford English Dictionary* [d'ora in poi *OED*], Oxford 2021.

³⁴ *Dante [III]* [1929], in Eliot 2016, p. 26.

Dayadhvam: I have heard the key
 Turn in the door once and turn once only
 We think of the key, each in his prison
 Thinking of the key, each confirms a prison
 Only at nightfall, aethereal rumours
 Revive for a moment a broken Coriolanus (vv. 411-416)

Dayadhvam. friend, my friend I have heard the key
 Turn in the door, once and once only.
 We think of the key, each in his prison,
 Thinking of the key, each has built a prison.
 Only at nightfall, aethereal murmurs
 Repair for a moment a broken Coriolanus (vv. 657-662)

Si tratta del punto in cui, nella fiaba del Tuono nell'*Upanishad*, il Divino comunica tre insegnamenti: controlla te stesso (*Damyata*), dà (*Datta*), prova compassione (*Dayadhvam*). Eliot ne riordina la sequenza collocando per secondo l'ultimo insegnamento e aggiungendo i versi sopra riportati a suggerire il senso di una risposta umana, fondamentalmente ironica, a quegli insegnamenti. Al dettame della compassione risponde, infatti, una serie di correlativi oggettivi che insistono sulla chiusura del soggetto su sé stesso: Ugolino imprigionato nella torre della fame, la monade coscienziale come figura della ineludibile solitudine del soggetto, il Coriolano distrutto – Dante, Bradley, Shakespeare. Si ricordi che nel paratesto conclusivo delle note ritenute da Eliot necessarie per la comprensione del poemetto, i rinvii per i quali fornisce i dettagli sono solo alle prime due immagini: *Inf. XXXIII*, 46-47 («ed io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre») e *Appearance and Reality*:

My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surrounds it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul. (Eliot 2015, p. 77)

[Le mie sensazioni esterne non mi sono meno esclusive di quanto non siano i miei pensieri o i miei sentimenti. Nell'uno e nell'altro caso la mia esperienza cade entro il mio cerchio, un cerchio chiuso all'esterno; e, per quanto tutti i loro elementi siano simili, ogni sfera è opaca per quelle che la circondano...

In breve, visto come un'esistenza che compare in un'anima, il mondo intero è particolare per ciascuno ed esclusivo di quell'anima.]³⁵

A proposito di Coriolano Eliot non dice niente, forse presupponendo un'immediata identificazione del personaggio shakespeariano, e non di altre fonti, come quella plutarchea. Queste immagini, compresa l'ultima, parrebbero coerenti nel fornire esempi di un fondamentale solipsismo; eppure, questi versi restano tra i più ambigui e, in fondo, ellittici del poemetto. Di recente Allyson Booth ha osservato che la voce di Ugolino, apparentemente un'ironica risposta all'invito del Tuono, sottolinea il senso della mancanza di compassione nei confronti dell'altra anima, quella dell'arcivescovo Ruggieri, con la quale Ugolino è costretto a soffrire in eterno nel nono cerchio dell'Inferno, straziandone il cranio³⁶. Tuttavia, il senso di questi versi parrebbe costruirsi in altro modo, ossia attraverso una dinamica metonimica tra le immagini giustapposte che attiva percorsi di significazione ben più precisi nel co-testo nel quale sono inserite, e che funge da codice semantico di fatto stabilizzante del senso. I due versi successivi (vv. 413-414) espandono la consapevolezza di Ugolino della propria solitudine a una condizione umana più ampia, dove ciascuno è, come chiunque altro, chiuso nella prigione dell'io e l'atto stesso di pensare a quella chiusura conferma quella prigione. È stato fatto notare come in realtà l'idealismo di Bradley non giustifichi una interpretazione di questo tipo, sostenuta ad esempio autorevolmente da Hillis Miller³⁷, perché nel centro finito, caratterizzato da una esperienza immediata, di cui parla Bradley, non c'è separazione tra sé e non sé. In particolare, Brooker osserva che «“soul” in this passage does not mean any individual self or ego», ma «a finite centre» che si identifica con un «undifferentiated whole» di tipo fenomenologico³⁸. Osserva, tuttavia, anche che questo “centro finito”, che è l'anima, «will dissolve into relational experience»³⁹ quando interviene il pensiero. Brooker ammette, d'altra parte, che la giustapposizione di questo passo bradleyano con i versi danteschi e l'allusione al Coriolano shakespeariano non può che suggerire un'interpretazione solipsistica del soggetto. Sostiene quindi questa ipotesi osservando che in un articolo pubblicato su «The Mo-

³⁵ T.S. Eliot, *La terra desolata*, con il testo della prima redazione; introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano 1982, p. 123.

³⁶ A. Booth, *Reading The Waste Land from the Bottom Up*, New York 2015, p. 220.

³⁷ Hillis Miller 1965, pp. 131-189.

³⁸ S. Brooker, *F.H. Bradley's Doctrine of Experience in T.S. Eliot's The Waste Land and Four Quartets*, «Modern Philology», LXXVII, 2, 1979, p. 153.

³⁹ *Ibidem*.

nist» nel 1916 Eliot avrebbe distinto i concetti di centro finito e di anima, da una parte, e del sé, dall'altra, legando i primi due all'esperienza immediata, precategoriale, e interpretando il sé come una costruzione astratta nello spazio e nel tempo, «an object among others, a self among others»⁴⁰. E tuttavia, non solo il momento relazionale dell'esperienza, quando cioè il pensiero interviene successivamente all'esperienza immediata, pre-razionale, del reale, consiste nella discriminazione tra il sé e in non-sé come astrazioni dalla realtà, ma è appunto il pensiero che crea questa separazione di fatto solipsistica. In altri termini, la citazione eliotiana di questo passo bradleyano difficilmente può essere letta in una chiave diversa anche quando si riconosca che l'esperienza immediata e il concetto di "centro finito" di Bradley non puntano in una direzione solipsistica. È il pensiero che dissolve l'esperienza immediata ed è quanto, nel riferimento eliotiano, giustifica l'interpretazione del pensiero discorsivo come origine della distinzione tra il sé e il non sé, e quindi essenza della coscienza intellettuale e causa della prigionia dell'io nella monade della coscienza relazionale⁴¹.

Anche in questo caso, dunque, il frammento, vuoi citazionale o allusivo, si funzionalizza, come giustamente nota Moretti, e partecipa alla costruzione del codice semantico del poemetto, suggerendo una precisa lettura in quella porzione testuale nel quadro del sistema complessivo – che, si ricordi, ha tra i suoi pilastri l'impossibilità della comunicazione. Forse non è un caso che nell'*Editorial Composite* proposto da Ricks e McCue, che riflette una fase iniziale del poemetto, non troviamo «confirms» (v. 414), ma più esplicitamente «has built» (v. 560), ossia ha costruito – è il pensiero che produce l'isolamento dell'io rendendolo consapevole e, di fatto, instaurando il principio di separazione che sta alla base di una concezione dualistica, non immediata, della nostra esperienza della realtà. In un mutuo rapporto di influenze proattive e retroattive, i primi quattro versi, dunque, stabiliscono l'orizzonte della risposta umana all'insegnamento del Tuono: l'io non può aprirsi alla compassione verso l'altro costituzionalmente. In questo senso, la citazione dantesca, che avvia la serie delle tre risposte, non parrebbe tanto da leggersi nel senso della mancata compassione di Ugolino nei confronti di Ruggieri, scena che non viene evocata da Eliot, quanto invece come momento germinale dell'innesco del pensiero relazionale che chiude l'io nella prigionia della propria coscienza. Ugolino sente girare la

⁴⁰ Ivi, p. 154.

⁴¹ *Ibidem*.

chiave nella toppa – e qui, come noto, Eliot misinterpreta l'originale «chiarvar» – e nel racconto del dannato, e quindi in un pensiero non più immediato, segna il momento della coscienza della chiusura come origine di un solipsismo che impedisce per principio il com-patire al di là della singola esperienza evocata da questo episodio.

Ma se, per quanto complesse, queste prime due immagini costituiscono una precisa estensione del tema della chiusura del singolo a un soggetto plurale, «noi» («We think of the key», v. 413), la terza immagine si inserisce nella serie in modo più ambiguo. Come si è osservato, è l'unica a non ricevere indicazioni paratestuali, come se l'autore ne presumesse l'immediato riconoscimento; eppure, l'allusione shakespeariana, a differenza di quella dantesca, resta impalpabile. Coriolano è indubbiamente una figura emblematica dell'orgoglio solipsistico e, in tal senso, una variante tipologica di Ugolino in questo punto del testo, indipendentemente dalle caratteristiche biografiche dei due personaggi⁴². Ma ciò che resta ambiguo è il senso della sua evocazione. Coriolano può essere distrutto («broken») in quanto bandito da Roma; ma può essere distrutto anche, al contrario, in quanto decide di salvare Roma, disfatto dalla com-passione per la madre che infine lo condanna alla morte; Coriolano ne è ben consapevole in 5.3.189, quando le dice che questo suo cedimento sarà «most mortal to him». In un caso (l'orgoglio che lo distrugge politicamente), l'immagine è apparentemente coerente con il quadro solipsistico evocato nei primi quattro versi; nel secondo (la compassione che gli è fatale) lo contraddice, lasciando intravedere una via di fuga dalla prigione dell'io anche se questa scelta gli sarà letale. Ma se ci si attiene alla singola immagine che coglie il momento dell'apertura di Coriolano alla com-passione, se cioè non si considera l'esito fatale del suo trascendere il proprio solipsismo, l'immagine di Coriolano «broken» per com-passione appare come la risposta diretta alla chiusura dell'io evocata dalla voce di Ugolino. Per l'aggettivo «broken» Ricks e MacCue rinviano a una battuta di Aufidio nella scena in cui accoglie Coriolano bandito da Roma tra i suoi e si consuma la reciproca risoluzione della loro inimicizia:

⁴² Per quanto detto, non appare del tutto rilevante una comparazione puntuale della nobiltà o meno dei due personaggi, come ad esempio fa ancora Brooker: «The title character resembles Ugolino in that he is proud and a traitor, but he is unlike Ugolino in more important ways. Ugolino was ignoble, Coriolanus noble. Ugolino exploited his country; Coriolanus served his country, repeatedly risking his life for his people. Ugolino's betrayal was tit for tat; Coriolanus's banishment total injustice. Ugolino fell because he could not sympathize; Coriolanus because he could not compromise» (1979, p. 156). Una proposta analoga è quella di Booth 2015, p. 230.

[...] Let me twine
 Mine arms about that body, where against
 My grained ash an hundred times hath broke
 And scarr's the moon with splinters. (4.5.108-111)⁴³

Si tratta, tuttavia, di una relazione intertestuale di superficie, nella misura in cui «broken» si riferisce alla violenza della lancia di Aufidio in battaglia, non a Coriolano⁴⁴. Quale dei due significati di «broken» (distrutto politicamente dal suo orgoglio egotistico o, al contrario, esistenzialmente dalla sua compassione) sia il più plausibile in questo contesto rimane perciò incerto, anche se l'*Editorial Composite* aiuta a isolare chiaramente questi due versi dai precedenti, a differenza della versione definitiva, dove l'assenza della punteggiatura a fine verso fa pensare a un insistito impiego dell'enjambement con evidenti effetti sul senso, non meno che sulla stretta concatenazione delle immagini. Ma si considerino meglio i due versi nella loro interezza.

Il Coriolano «distrutto» nelle due versioni qui riportate si associa a un'esperienza che appare effimera («aetherial rumours», «for a moment») e a un contesto temporale, il calare della notte («at nightfall»), che, come l'ora violetta della terza sezione con il richiamo a Saffo («At the violet hour, the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea», vv. 220-21) è, in una chiave romantica, il momento in cui si addolciscono i sentimenti. A questo proposito si potrebbe pensare anche a Dante, *Purg.* VIII, 1-2 («Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core») se non fosse che Eliot non lo cita nelle note e qualora lo avesse avuto in mente non ha ritenuto di doverlo segnalare al lettore. Quanto segue suggerisce svariate combinazioni tra unità semantiche che possono essere fatte interagire in vario modo: il calare della notte, oltre al possibile collegamento con il frammento che allude a Saffo, può avere anche altre valenze, ad esempio evocando la scena dell'incontro fra Coriolano e la madre, che, appunto, si svolge la sera; le voci eteree possono essere genericamente simboliche di richiami effimeri, come si diceva, ma se riferite ancora a quell'incontro nel campo dei Volsci potrebbero comprendere anche le voci di Virginia, Valeria e del figlio; la capacità di queste voci di rianimare («revive») Coriolano potrebbe significare sim-

⁴³ W. Shakespeare, *Coriolanus*, ed. by P. Holland, London 2013.

⁴⁴ Lo stesso dicasi in merito al rinvio a un'altra ricorrenza più precisa di «broken and scarred» in *Interlude: in a Bar*: «The walls fling back the scattered streams / Of like that seems / Visionary, and yet hard; / Immediate, and far; / But hard... / Broken and scattered / Like dirty broken finger nails / tapping the bar» (vv. 6-13).

bolicamente una apertura alla compassione, astratta dal contesto specifico, oppure, riferirsi all'azione riparatrice di queste voci – come più banalmente, ed esplicitamente, si legge nella variante «repair» nell'*Editorial Composite*. Ma le combinazioni e le interpretazioni che queste unità sollecitano sono molte perché nessuna, né individualmente, né nel momento combinatorio, risponde a una codifica stringente. Prese singolarmente parrebbero suggerire una via di uscita rispetto all'impasse solipsistica avviata con l'immagine di Ugolino, attraverso un personaggio che gli è omologo su un piano tipologico, ma che comunque non si lascia interpretare in maniera univoca. Queste unità (il calare della sera, le voci eterree, il singolo momento in cui viene rianimato un Coriolano distrutto) suggeriscono il recupero dell'esperienza immediata e, per analogia, della com-passione in quanto figura del superamento di ogni dualismo. In tal senso, per quanto ipocodificata, questa terza immagine si configurerebbe, perciò, come una risposta alla chiusura dell'io evocata per il tramite di Ugolino; una trascendenza, tuttavia, circoscritta a un singolo momento e suggerita da segnali effimeri.

Resta, ad ogni modo, che nel saggio su *Amleto* (*Hamlet and His Problems*, 1919) Eliot dichiarava che *Coriolano* era il più riuscito, insieme ad *Antonio e Cleopatra*, tra i drammi successivi a *Misura per misura* e di Coriolano menzionava solo l'orgoglio, una questione che evidentemente gli era molto presente. Poi, in una lettera a Wilson Knight del 30 ottobre 1930, notava come erroneamente fosse stata evidenziata la dimensione politica di questa tragedia quando il dato affettivo sarebbe a suo avviso primario, rintracciando «il motivo reale del dramma nel sorprendente studio del rapporto madre-figlio: [First Citizen] “he did it to please his mother”» (1.1.35 «lo ha fatto per far piacere alla madre»)⁴⁵. Torniamo allora alla terza scena del quinto atto, dove si consuma la tragedia di Coriolano e si assiste a un crollo emotivo che produce la frantumazione della gabbia dell'io. È sera e la voce di Volumnia, che possiamo immaginare eterrea come quelle di Virginia, di Valeria e del figlio, lo spinge alla pace, lui che è bandito da Roma ed è alleato dei vecchi nemici. Orgoglio e affetto, egotismo e com-passione, si scontrano in questo punto. Coriolano è un eroe distrutto in quanto bandito da Roma per la sua chiusura al dialogo con la città, ma sarà un eroe altrettanto distrutto, ancorché diversamente, dopo quell'incontro. Le due letture coesistono.

Altre ancora ve ne possono essere⁴⁶, ed è proprio questa fondamentale

⁴⁵ Eliot 2015, p. 819.

⁴⁶ Tra le più lontane da un programma di lettura vicino alle indicazioni autoriali, cfr. ad esempio R. Wilson, “Broken Coriolanus”: *T.S. Eliot's March on Rome*, in *Roman Shakespeare. Intersecting*

indecidibilità del senso che negli ultimi due versi di questa breve sottosezione porta a un'impasse l'impiego del correlativo oggettivo come formula esatta di una precisa emozione. Si consideri allora il sottocodice semantico che è andato ad articolarsi nella progressione dei tre insegnamenti del Tuono. In tutti e tre si delinea la possibilità di una svolta positiva: «la terribile audacia di un momento di abbandono» («the awful daring of a moment's surrender», v. 403) come risposta al primo insegnamento («Datta»: dà), forse una scena erotica in ellissi, osserva Serpieri, «che rimanda all'incontro erotico, anch'esso sospeso, del giardino dei giacinti e a *Dans le Restaurant*»⁴⁷, e che tuttavia non può essere trasmessa in alcun modo, né attraverso i necrologi, né attraverso i testamenti. Poi, come glossa al terzo insegnamento («Damyata»: autocontrollo), segue la scena di un incontro nel quale l'io ricorda la gaia risposta del cuore dell'altro/a «all'invito», se non fosse che, come nota ancora Serpieri, «il rapporto fallisce nel condizionale passato che indica una possibilità non realizzata» («would have responded») ⁴⁸. Incorniciata da queste due scene, la sequenza imperniata sulla triangolazione Dante-Bradley-Shakespeare in risposta al secondo insegnamento crea un percorso che contrappone la prima e l'ultima immagine lungo lo stesso asse metonimico di una lettura solipsistica del soggetto. Dante, cioè, sarebbe da intendersi come la chiave di lettura per Shakespeare, Ugolino per Coriolano, e quest'ultimo a sua volta rappresenterebbe quel mancato punto di svolta per una risposta effettivamente e durevolmente positiva all'insegnamento del Tuono.

Forse non è un caso che, seppur sotto la guida della poetica chiara e precisa di Dante, il dialogo tra Dante e Shakespeare conduca all'incepparsi del senso proprio sul Coriolano shakespeariano. Quella di Ugolino è una confessione in prima persona in un lacerto drammatico; Coriolano non parla in prima persona, ma è l'oggetto di una sintesi narrativa le cui unità demarcate – il calare della notte, le voci eteree, il rianimarsi momentaneo di un Coriolano distrutto – si collocano in un quadro testuale ipocodificato che si affida

Times, Spaces, Languages, ed. by D. Guardamagna, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien 2018, pp. 91-122, che legge nel riferimento alle voci eteree della sera una enigmatica allusione all'impresa fiumana di Gabriele D'Annunzio e alla trasmissione radiofonica con la quale nel settembre del 1920 rivendicava la reggenza di Fiume. Quand'anche argomentabile, questa allusione risulta tuttavia incoerente con un progetto poetico molto specifico nel dichiarare la necessità di un preciso supporto di note per la decodifica del tessuto intertestuale del poemetto. Sul rapporto tra questo lessema e la teoria eliotiana dell'impersonalità cfr. anche T. Day, «A broken Coriolanus»: *Poetics, Politics and Self-Surrender*, «Paideuma», XXXV, 172, 2006, pp. 33-47.

⁴⁷ Eliot 1982, p. 122 nota 15.

⁴⁸ Ivi, p. 124 nota 18.

all'evocazione metaforica e a coordinate intratestuali e intertestuali incerte. Brooker conclude che forse l'esperienza immediata di Bradley, cui alluderebbe il richiamo a Coriolano, «like April, is cruel, promising what it cannot deliver» – e quindi forse «transcendent experience is, after all, no more than an ethereal rumor»⁴⁹. Ma, osserva Booth, «a broken Coriolanus» è il soggetto per il quale si deve «submit to the demands of human connection and die», sicché «death with connection is the only possible choice»⁵⁰. Da questo punto di vista, rianimare un Coriolano distrutto consentirebbe di superare comunque la logica oppositiva e portare il soggetto a uscire dalla prigione dell'io⁵¹. Nella tensione fra Dante e Shakespeare, Ugolino e Coriolano, in questa fase ancora “infernale” della poetica eliotiana solo la mistica evocativa del messaggio conclusivo delle *Upanishad* poteva suggerire una via uscita – salvo forse essere «un colpo di spugna... su tutto l'enorme lavoro dell'intelligenza e della cultura che aveva costituito, sotto la pressione di un'angoscia della desolazione, il testo stesso del poemetto»⁵².

⁴⁹ Brooker 1979, p. 156.

⁵⁰ Booth 2015, p. 230.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Serpieri 1973, p. 430 nota 26.

Francesco Bruni

Dante, la Giustizia, le donne

1.

Alcuni anni fa in una nota rivista di cultura generale è apparsa la scheda recensiva di una breve introduzione inglese a Dante, nella quale si legge:

Le parti migliori del volumetto sono quelle in cui la complessità del pensiero dantesco è illustrata attraverso esempi significativi. Il libro si apre con due casi difficili, Ulisse e Brunetto Latini, due esemplificazioni perfette delle sfide che si pongono ai lettori delle opere di Dante. Entrambi sono all'*Inferno* ma le ragioni precise per cui si trovano in quei gironi non sono mai svelate compiutamente dal poeta; e nello stesso tempo entrambi esprimono qualità che appaiono lodevoli. Hainsworth e Robey si servono di questi personaggi per indicare l'apertura del testo di Dante. Agli autori si deve un elogio per avere evitato che la brevità del libro li inducesse a sovrainterpretare o a scartare arbitrariamente ciò che il testo di Dante lascia al giudizio e alla sensibilità dei lettori¹.

In verità sarebbe lecito attendersi il rispetto dovuto alla repubblica dei lettori e dunque la doverosa responsabilità critica di proporre una spiegazione ragionata, o più spiegazioni possibili da parte di chi si propone di offrire un orientamento di base. Non intendo tuttavia approfondire questo spunto ma solo indicare una posizione agnostica poco conforme a quel lavoro critico che per sua natura riflette, discute, propone (cosa ben diversa dall'emissione di sentenze inappellabili).

¹ H. Webb, «Times Literary Supplement», 27 marzo 2015, p. 31, a proposito di P. Hainsworth, D. Robey, *Dante. A very Short Introduction*, Oxford 2015.

Proprio l'inesauribile polisemia dell'arte invita a individuare domande che siano fedeli al mondo e all'epoca dell'opera d'arte e insieme risentano consapevolmente dell'influsso del tempo, successivo e diverso, di chi pone quelle domande: ciò giustifica la continuazione degli studi su scrittori come Dante (o, proverbialmente, Shakespeare) sui quali si accumula un'attività di ricerca plurisecolare.

Nel corso dell'Ottocento (e oltre), quando le conoscenze della cultura e della filosofia medievale erano piuttosto limitate, si diffuse presso alcuni dantisti il criterio di *spiegare Dante con Dante*, vale a dire di guadagnare una migliore comprensione della *Commedia* mettendo a frutto ciò che, in misura più comprensibile, si poteva ricavare dalle altre opere del poeta². Solo in processo di tempo si è accertato quanto sia stata mossa la carriera intellettuale di Dante, e quanto sia delicato discernere i fili di continuità e discontinuità (o sviluppo e superamento) da un'opera all'altra. È conoscenza comune che l'esperienza culturale e personale porta Dante a continui sviluppi, anche se rimane tutt'altro che pacifica l'individuazione di contenuti e confini da un'opera all'altra. La creatività di Dante, poi, prevede un'attività di auto- e re-interpretazione, a partire dalle prose che commentano le liriche raccolte nella *Vita nuova* fino all'auto-accessus dell'epistola a Cangrande.

Una chiave critica (non l'unica, ovviamente) che consente di superare la rinuncia all'interpretazione è fornita, a mio avviso, da uno studio di Charles S. Singleton, *Le visuali retrospettive*, presentato al convegno fiorentino per il settimo centenario della nascita di Dante³. Secondo lo studioso, per raggiungere una comprensione d'insieme del poema è necessaria una riflessione all'indietro, dopo che si sia completata la lettura dell'opera: quasi un ripercorrere in senso inverso la lettura lineare dal I dell'*Inferno* al XXXIII del *Paradiso*. Solo lungo la lettura, infatti, si illumina compiutamente, grazie all'intreccio di luoghi testuali lontani fra loro, la costruzione complessiva; solo alla fine è

² Non mancano precedenti più antichi, anche se di segno diverso: la svalutazione del volgare di Firenze che si ricava dal *De vulgari eloquentia* e la fiorentinità linguistica del poema fornirono un argomento ai critici fiorentini del Rinascimento, sostenitori della falsa attribuzione a Dante del *De vulgari eloquentia*.

³ *The Vistas in Retrospect*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi. Firenze-Vercelli-Ravenna, 20-27 aprile 1965*, 2 voll., Firenze 1965-1966, I, pp. 279-304, poi in Ch.S. Singleton, *La poesia della 'Divina Commedia'*, trad. it. di G. Prampolini, Bologna 1978, pp. 463-494, da cui cito. Di altra impostazione è un saggio di Z. Barański che, per quanto faccia parola di retrospettione, è giocato su un'alternanza di anticipazione e retrospettione, che è diversa per orientamento e contenuti (*Funzioni strutturali della retrospettione nella "Commedia": l'esempio del canto XXVII del "Purgatorio"* [1986], in Id., *"Sole nuovo, luce nuova". Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino 1996, pp. 221-253).

possibile guadagnare l'intelligenza complessiva del poema. Nella sua relazione Singleton interpreta con profondità le due svolte narrative dall'*Inferno* al *Purgatorio* e dal *Purgatorio* al *Paradiso*. Non rimane che rinviare alle sue pagine, mentre si può tornare sul principio metodologico secondo il quale un'opera (ogni opera letteraria) s'intende dopo averla letta fino alla fine, e ripercorrendola a ritroso: procedimento necessario per cogliere «la linea dell'azione»⁴, perché solo «dalla conclusione, dal riconosciuto compimento cioè, l'occhio della mente può volgersi indietro a guardare il tutto (che non esiste più se non nella memoria) e comprenderlo come tale»⁵. Il poema è come una lunghissima frase, che non si capisce finché non se ne sia completata l'enunciazione. Si chiede Singleton: «Ma sarà possibile applicare questo paradigma in miniatura della frase all'intero poema e, come avviene con la frase, pensare di comprendere il poema nella sua totalità *dalla fine?*» (p. 472; corsivo dell'A.). La risposta è positiva, anche se non si può certo pensare a un'improvvisa illuminazione mentale del lettore. Per insistere sul punto, Singleton cita i versi nei quali il movimento di una freccia è analizzato all'indietro, dal suo conficcarsi nel bersaglio al meccanismo della balestra, che ha impresso la spinta:

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la noce si dischiava,
giunto mi vidi...
(*Par.* II, 22-25)⁶.

Se Dante ha percorso in senso contrario il movimento continuo della freccia, dalla balestra al volo al bersaglio, ciò non è stato per esibire il virtuosismo fine a sé stesso della figura retorica dell'*hysteron proteron* ma perché l'azione è considerata dal punto di vista del suo fine, è teleologica: conta l'esito in funzione del quale si producono il lancio del *quadrello* e il suo tragitto nell'aria⁷.

La doppia operazione del leggere e del ripercorrere all'indietro il poema è necessaria perché il poema sviluppa una ricchezza di significati che si rivelano per gradi, attraverso disvelamenti progressivi che connettono luoghi del poema lontani fra loro. In altre parole, la polifonia della *Commedia*, lungi dal

⁴ Singleton, 1978, p. 46.

⁵ *Ivi*, p. 472.

⁶ Cito dall'edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, 1966-1967, 4 voll.

⁷ Singleton 1978, pp. 473-474.

risolversi in una babele di voci di ogni tempo e intonazione, si organizza in un sistema comunicativo che è insieme massimamente compatto e massimamente articolato.

Il lavoro che segue si propone, applicando liberamente le premesse qui riassunte, di verificarle, limitatamente all'argomento particolare annunciato dal titolo.

2.

Le anime che nel cielo di Giove si fanno incontro a Dante risplendono, cantano, e formano una scritta: «Diligite iustitiam [...] qui iudicatis terram» (*Par.* XVIII, 91-93), un monito diretto ai governanti, responsabili della giustizia come virtù morale e politica. È il regno della *divina giustizia* (*Par.* XIX, 29), della *giustizia sempiterna* (v. 58), della *giustizia viva* (v. 68)⁸. *Giusto* è ciò che si conforma alla volontà *divina* (*Par.* XX, 88 e 86), sicché, in vita, le anime del cielo di Giove hanno impersonato questa virtù fondamentale. A Guglielmo II il Buono, re di Sicilia, si assegna l'aggettivo da cui deriva *iustitia*, che peraltro l'accomuna a tutti gli altri principi del cielo di Giove. Dice l'Aquila, mettendo il beato in contrasto, come spesso in Dante, con i re viventi nel tempo del viaggio ultraterreno, Federico III di Sicilia e Carlo II d'Angiò, re di Napoli:

E quel che vedi ne l'arco declivo,
Guiglielmo fu, cui quella terra plora
che piagne Carlo e Federigo vivo:
ora conosce come s'innamora
lo ciel del *giusto rege*, e al semblante
del suo fulgore il fa vedere ancora.
(*Par.* XX, 61-66)

Nell'Empireo, meta finale di Dante pellegrino, san Bernardo dice a Dante:

Ma vieni omai con li occhi sì com'io
andrò parlando, e nota i gran patrici
di questo imperio *giustissimo e pio*.
(*Par.* XXXIII, 115-117)

⁸ Nel canto di Giustiniano, imperatore giusto, già era apparsa «la viva giustizia che mi spira» (e ancora «la viva giustizia»: *Par.* VI, 88 e 121).

Questa volta il riferimento è alla città celeste, non all'*imperio* terreno; e però questo, con le infinite imperfezioni che differenziano la città terrena dalla celeste, è tenuto a ispirarsi, nei limiti delle capacità umane, alla perfezione dell'aldilà: «La giustizia che si trova sulla terra è emanazione di quella che si trova in cielo», ha scritto Rocco Montano⁹; come osserva incisivamente Tommaseo nel suo commento della *Commedia*: «L'aquila celeste si fa maestra di grammatica civile alle aquile della terra»¹⁰. Nel cielo di Giove Dante è in vari luoghi esplicito sul concetto; per esempio:

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostrare che *nostra giustizia*
effetto sia del ciel che tu ingemme!
(*Par.* XVIII, 115-117)

Dei due pagani presenti nel Cielo di Giove, Traiano e Rifeo, quest'ultimo, un'oscura comparsa dell'*Eneide*, caduto nell'ultima notte di Troia, è tra i salvati in virtù della rapida menzione virgiliana:

... cadit et Ripheus, *iustissimus unus*
qui fuit in Teucris et *servantissimus aequi*
(dis aliter visum)...,
(*Eneide* II, 426-428),

sulla base di due superlativi (il secondo dei quali conferma il primo) e anche della distanza degli dèi pagani da Rifeo che, incuranti della sua virtù, non lo proteggono (*dis aliter visum*): è uno spunto da collegare alla spiegazione dantesca del motivo per cui Rifeo, il quale «tutto suo amor là giù pose a *drittura*» (da accostare a «*servantissimus aequi*») si trova fra i beati (*Par.* XX, 121).

Caro tanto agli dèi pagani quanto alla prospettiva finalistica di Dante, che nella sua teologia della storia sacra e profana considera l'Impero Romano come la miglior premessa per la diffusione del cristianesimo, è Enea. Non per nulla la prima menzione, perifrastica, dell'eroe, lo qualifica con lo stesso

⁹ Cfr. il capitolo dedicato al Cielo di Giove nel suo *Dante filosofo e poeta*, nuova ed. [1985¹], Roma, pp. 443-451 (a p. 445).

¹⁰ *L'Europa di Dante*, breve saggio che segue il commento analitico del canto XIX. Il testo, assente nella prima edizione del 1837, compare nella seconda (1854), che è molto ampliata, e poi nella terza e definitiva del 1865 (cfr. l'edizione moderna curata da V. Marucci, 3 voll., Roma, 2004, III, p. 1894).

aggettivo («Poeta fui, e cantai di quel *giusto* / figliuol d'Anchise che venne di Troia...»; *Inf.* I, 73-74) che l'accompagna nell'*Eneide*: «Rex erat Aeneas nobis, quo *iusior* alter / nec *pietate* fuit nec bello maior et armis» (*Eneide* I, 544-545), dice a Didone Ilioneo, mandato in avanscoperta per capire se i Punici accoglierebbero ospitalmente i naufraghi¹¹. Qui va notata la similitudine che introduce l'incontro di Dante con Cacciaguida, la cui luce, muovendosi lungo la Croce formata dai beati del cielo di Marte, gli si è avvicinata per palesarsi:

Sì *pia* l'ombra d'Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa,
quando in Eliso del figlio s'accorse.
(*Par.* XV, 25-27)

C'è dunque una sovrapposizione parziale che consente di comparare il padre di Enea e l'avo di Dante; e viene a taglio il celebre *Io non Enea...* (cioè, in certo senso, 'io sono Enea' di *Inf.* II, 32).

Il robusto nesso che attraversa il poema in fatto di relazione strettissima tra l'Impero di Roma e la giustizia trova riscontro nelle due terzine nelle quali Giustiniano esprime l'abusiva strumentalizzazione delle insegne universali dell'Impero a fini di parte, compiuta dai Ghibellini non meno che dai Guelfi:

Faccian li Ghibellin, faccian lor arte
sott'altro segno, ché mal segue quello
sempre *chi la giustizia e lui diparte*;
e non l'abbatta esto Carlo novello
coi Guelfi suoi, ma tema de li artigli
ch'a più alto leon trasser lo vello.
(*Par.* VI, 103-108)

3.

Alla famiglia dei Donati appartiene, a quanto pare, Buoso di Vinciguerra Donati, vissuto tra gli ultimi decenni del XII secolo e la prima metà del XIII, zio paterno di Forese Donati. Buoso chiese a un Gianni Schicchi di fingersi Buoso di Vinciguerra e di dettare al notaio volontà testamentarie favorevoli

¹¹ Il discorso di Ilioneo si apre con riferimenti ricchi di risonanza nella ricezione dantesca: «O regina, novam cui condere *Iuppiter* urbem / *iustitiaque* dedit gentis frenare superbas» (I, 522-523).

a lui Simone; cosa che il complice eseguì, non senza ritagliarsi un compenso (*Inf.* XXX, 32 e 42-45). Gianni Schicchi è punito nella bolgia dei falsari; in quella dei ladri, è un Donati il *Cianfa* menzionato a *Inf.* XXV, 43 e un *Buoso* citato a *Inf.* XXV, 140¹². Dunque sono due i membri della famiglia Donati che contribuiscono al quintetto dei ladroni fiorentini, bersaglio della celebre invettiva contro Firenze di *Inf.* XXVI, 1-12.

Quanto al Simone Donati mandante o committente del falso commesso da Gianni Schicchi, tre dei suoi figli sono o saranno destinati a ciascuno dei tre regni dell'aldilà. Nel *Purgatorio* Dante incontra Forese Donati, già suo compagno di vita scioperata a Firenze; a lui chiede notizie della sorella: «Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda», e Forese risponde che Piccarda è tra i beati:

La mia sorella, che tra bella e buona
non so qual fosse più, triunfa lieta
ne l'alto Olimpo già di sua corona.
(*Purg.* XXIV, 10 e 13-15).

Dante l'incontrerà infatti nel Cielo della Luna e, poiché non la ravviserà, sarà Piccarda a presentarsi:

I' fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben sé riguarda,
non mi ti celerà l'esser più bella,
ma riconoscerai ch'i' son Piccarda,
che, posta qui con questi altri beati,
beata sono in la spera più tarda.
Li nostri affetti, che solo infiammati
son nel piacer de lo Spirito Santo,
letizian del suo ordine formati.
E questa sorte che par giù cotanto,
però n'è data, perché fuor negletti
li nostri voti, e vòti in alcun canto.
(*Par.* III, 46-57)

¹² La matassa dei due *Buoso* fu sbrogliata da M. Barbi, *A proposito di Buoso Donati ricordato nel canto XXX dell'Inferno* [1916], in Id., *Problemi di critica dantesca*, I, Firenze, 1965 [1934¹], pp. 305-322; tuttavia l'identificazione dei personaggi e le loro relazioni non sono sicure: è anche possibile che Buoso sia il prozio del padre di Corso Donati, che è Simone Donati.

Dalla risposta si sviluppa la nuova domanda del pellegrino – forse Piccarda desidera occupare un luogo più alto in Paradiso? – che, dopo la risposta negativa, le chiede perché il suo voto di suora sia stato *negletto*. Piccarda era stata suora di santa Chiara (ma alla diretta nominazione della fondatrice Dante preferisce, come in tanti altri casi, un'ampia perifrasi che definisce, tra l'altro, la spiritualità dei voti), e dice come e perché il suo voto sia rimasto incompiuto:

«Perfetta vita e alto merto inciela
 donna più sù», mi disse, «a la cui norma
 nel vostro mondo giù si veste e vela,
 perché fino al morir si vegghi e dorma
 con quello sposo ch'ogne voto accetta
 che caritate a suo piacer conforma.
 Dal mondo, per seguirla, giovinetta
 fuggi'mi, e nel suo abito mi chiusi
 e promisi la via de la sua setta.
 Uomini poi, a mal più ch'a bene usi,
 fuor mi rapiron de la dolce chiostra:
 Iddio si sa qual poi mia vita fusi.»
 (*Par.* III, 97-105)

Piccarda risponde con discrezione, senza far nomi (solo il generico *Uomini poi, a mal più ch'a bene usi*) e con un cenno alla vita nel mondo dove ha dovuto tornare (*Iddio si sa qual poi mia vita fusi*).

Nomi e fatti, invece, erano stati esposti da Forese Donati a Dante. Il loro incontro si sviluppa su tre argomenti principali: la gratitudine di Forese per la sua *vedovella*, che pregando per lui gli ha abbreviato le pene del Purgatorio (XXIII, 76-111); la nuova condizione di Dante, dopo l'abbandono della vita mondana che era stata comune a lui e all'amico (XXIII, 115-133)¹³; la situazione di Firenze, preda di sedizione e violenze. A questo proposito Forese Donati fa il nome del fratello Corso, il fazioso che aveva portato alla vittoria i Guelfi Neri sui Guelfi Bianchi, determinandone la cacciata (compreso, si sa, l'esilio di Dante). Chiede a Dante Forese:

...«Quando fia ch'io ti riveggia?»
 «Non so», rispuos'io lui, «quant'io mi viva;

¹³ A questo punto s'interpone il dialogo di Dante con Bonagiunta Orbicciani (XXIV, 34-63), secondo una tecnica narrativa a incastro che ha altri esempi nel poema.

ma già non fia il tornar mio tantosto,
 ch'io non sia col voler prima a la riva;
 però che 'l loco u' fui a viver posto,
 di giorno in giorno più di ben si spolpa,
 e a trista ruina par disposto».
 «Or va», diss' el; «che quei che più n'ha colpa,
 vegg' io a coda d'una bestia tratto
 inver' la valle ove mai non si scolpa.
 La bestia ad ogne passo va più ratto,
 crescendo sempre, fin ch'ella il percuote,
 e lascia il corpo vilmente disfatto.
 Non hanno molto a volger quelle ruote»,
 e drizzò li occhi al ciel, «che ti fia chiaro
 ciò che 'l mio dir più dichiarar non puote».
 (*Purg.* XXIV, 75-90)

Era Rossellino della Tosa, nipote per parte di padre di Rosso della Tosa, potente alleato di Corso Donati¹⁴, il marito che Piccarda aveva dovuto sposare, abbandonando la vita del chiostro; e tanto è discreta la risposta di lei, quanto crudo l'infernale paesaggio urbano prospettato da Forese: Corso Donati, già capo indiscusso dei Neri, non aveva saputo evitare il formarsi di un'opposizione al suo potere, maturata all'interno dei Neri, secondo una logica di continua divisione della fazione dominante in due fazioni avverse: in Firenze la rivalità tra Guelfi e Ghibellini era sfociata nella cacciata di questi ultimi; i Guelfi si erano scissi in Bianchi e Neri; cacciati i Bianchi, toccava ora ai Neri dividersi, e Corso Donati soccombeva (1308). Tra gli oppositori che avevano assediato nel quartiere fiorentino di San Piero Scheraggio (chiuso da barricate o *serragli*) Corso e i Neri rimastigli fedeli, c'erano i della Tosa¹⁵, ai quali Corso aveva sacrificato la vocazione di Piccarda: non sempre, si sa, un matrimonio politico riesce a prevenire i conflitti.

¹⁴ Giovanni Villani menziona Rossellino e lo zio Rosso tra coloro che furono confinati dal governo comunale (insieme con alcuni esponenti di parte Bianca) in seguito al consiglio che Corso Donati e i suoi *consorti* avevano tenuto nella chiesa di Santa Trinita, deliberando di inviare un'ambasceria a Bonifazio VIII con la richiesta di introdurre in città «alcuno signore di Francia» e di abbattere il governo dei Bianchi. Il confino fu inutile e, come è noto, papa Bonifacio mandò a Firenze Carlo di Valois (*Nuova Cronica*, ed. G. Porta, 3 voll., Parma 1990-1991, II, libro IX, capitoli XLII-XLIII, pp. 69-72).

¹⁵ Ivi, II, XCVI, p. 187. Dei della Tosa è la Cianghella biasimata in *Par.* XV, 128.

È interessante confrontare la profezia di Forese con il resoconto di Villani. Corso e i suoi cedono all'impeto avversario e fuggono a cavallo da Firenze:

Messer Corso tutto solo andandosene, fue giunto e preso sopra a Rovezzano da certi Catalani a cavallo, e menandolne preso a Firenze, [...] messer Corso per paura di venire a le mani de' suoi nemici e a essere giustiziato dal popolo, essendo compreso forte di gotte ne le mani e ne' piedi, si lasciò cadere da cavallo. I detti Catalani veggendolo in terra, l'uno di loro gli diede d'una lancia per la gola d'uno colpo mortale, e lasciarollo per morto...¹⁶

Quanto a Forese Donati, la sua cruda profezia è compatibile con il pellegrinaggio in Purgatorio, perché le anime (diversamente da quelle del Paradiso) non si sono purgate interamente dalle scorie della vita terrena¹⁷.

4.

Scrivendo la *Commedia* Dante non ha certo atteso di giungere al VI canto del *Paradiso* per apprendere da Giustiniano l'uso fazioso delle insegne imperiali: il poeta scrive dopo aver avuto la visione, dopo aver raggiunto il punto di vista risultante dall'incontro con Cacciaguida e l'«aversi fatta parte per se stesso» (*Par.* XVII, 69). Anche la lettura retrospettiva suggerita da Singleton aiuta a comprendere l'incontro-scontro tra Dante pellegrino¹⁸ e Farinata. È superata da tempo l'interpretazione romantica (incoraggiata dalla tradizione fiorentina antica, che di Farinata aveva fatto un salvatore della patria cittadina, un nobile difensore di Firenze, presto ascritto al canone degli uomini illustri), che nel Farinata dantesco vedeva un alto esempio di amore per la patria fiorentina.

L'episodio rappresenta al vivo, come meglio non si potrebbe, l'accanimento delle fazioni in lotta fra loro: e l'individuo si risolve nella stirpe, non nella sua responsabilità personale: «Chi fuor li maggior tui?» (*Inf.* X, 42) è la domanda del ghibellino Farinata che accende lo scontro con Dante, di famiglia guelfa:

¹⁶ Ivi, II, XCVI, p. 190.

¹⁷ L'animosità di Forese risulta anche dall'invettiva contro le «sfacciate donne fiorentine» (*Purg.* XXIII, 91-111).

¹⁸ Seguo la distinzione tra Dante pellegrino e Dante poeta che è uno dei fondamenti dell'interpretazione di Montano, *Dante filosofo e poeta*, Roma, 2016 [1985³]: si veda la sintesi a pp. 190-196, da cui deriva un criterio interpretativo applicato al poema. Della vasta bibliografia sul canto X dell'*Inferno* ricordo G. Tanturli, *Dante poeta fiorentino (su Inf. X)*, «Studi Danteschi», 65, 2000, pp. 41-72.

non perché scrivendo questo canto Dante non abbia ancora guadagnato la prospettiva universale del Paradiso, ma perché nel 1300 il duello verbale tra lui e Farinata rispecchia il fanatismo politico fiorentino fino al 1300 (e oltre), nel quale si è perduto per alcuni anni lo stesso Dante. L'interpretazione, risultante dai valori distorti che emergono dalla polemica tra Farinata e Dante, trova piena conferma nelle due terzine pronunciate da Giustiniano sull'abuso dell'aquila imperiale da parte dei ghibellini (§ 2), oltre che dei guelfi.

Vittima di una diversa cecità politica dovuta non alla visuale partigiana di «quei ch'un muro e una fossa serra» (*Purg.* VI, 84) ma all'orizzonte imperiale (e quindi universale; di fatto, l'universo politico dantesco coincide con i confini della cristianità) è, tra gli eretici, Federico II, eretico che non ha tenuto il rapporto dovuto con la Chiesa. «Qui con più di mille giaccio», dice Farinata a Dante, «qua dentro è 'l secondo Federico» (*Inf.* X, 118-119).

Manfredi, figlio naturale di Federico II e suo successore fino alla sconfitta di Benevento per opera di Carlo II d'Angiò, si trova nell'Antipurgatorio tra coloro che, morti di morte violenta, si sono pentiti solo all'ultimo momento:

... «Chiunque
tu se', così andando, volgi 'l viso:
pon mente se di là mi vedesti unque».
Io mi volsi ver' lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.
Quand'io mi fui umilmente disdetto
d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»;
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto.
Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond' io ti priego che, quando tu riedi,
vadi a mia bella figlia, genitrice
de l'onor di Cicilia e d'Aragona,
e dichì 'l vero a lei, s'altro si dice.
Poscia ch'io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei,
piangendo, a quei che volontier perdona.
Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sí gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei...
(*Purg.* III, 103-123)

La presentazione è la più commovente: un uomo nel pieno dell'età (Manfredi morì a 34 anni) di aspetto nobile (nel senso della nobiltà di stirpe: il personaggio dichiara la sua discendenza da Costanza d'Altavilla), *biondo* come chi ha sangue germanico nelle vene, *bello* (e presumibilmente alto), con i segni delle ferite mortali. Non nomina però il padre Federico II ma la nonna Costanza d'Altavilla, sposa di Enrico VI e madre di Federico II. Raccomanda a Dante di far sapere alla figlia Costanza (che chiama affettuosamente *bella*, come *bello* è stato qualificato anche lui dalla presentazione di Dante) la verità sulla sorte sua nella battaglia e sulla sua sepoltura. Manfredi non può certo essere considerato un portavoce del pensiero diretto di Dante, perché nel poema domina la pluralità delle voci gerarchizzate dall'arte e neppure Cacciaguida, lodatore del buon tempo andato, può considerarsi il veicolo di un significato che, in realtà, si ricava dal poema nel suo insieme. Nel caso di Manfredi la verifica è evidente, perché il personaggio, legato all'orgoglio dinastico, è ovviamente fiero della figlia Costanza, che ha sposato Pietro III d'Aragona. Dal matrimonio sono nati Giacomo II, sovrano d'Aragona, e Federico III, sovrano di Sicilia. Come si sa, il giudizio dantesco sul primo e, ancor più, sul secondo è costantemente negativo (sono accoppiati nel biasimo in *Purg.* VII, 119-120; su Federico III si veda anche *Par.* XIX, 130-135 e XX, 63), mentre essi sono motivo di orgoglio da parte di Manfredi e della loro madre.

È significativo che Manfredi nomini la discendenza da Costanza d'Altavilla e taccia la diretta discendenza dal padre, Federico II: al quale, peraltro, è accomunato da una vita terrena non meno peccaminosa, come confessa lo stesso Manfredi «orribil furon li peccati miei». La differenza, decisiva, del loro diversissimo destino ultraterreno dipende da una conversione avvenuta nel momento prima della morte: per il resto Federico II sconta l'eresia, della quale non si pentì in vita (e non può più pentirsi nell'Inferno), mentre per Manfredi, che è salvo, non si specificano i vizi attribuitigli da Dante; ma certo (analogamente alle colpe di Federico II), aveva peccato di ribellione alla Chiesa e al Papato¹⁹.

¹⁹ Anche se questo lavoro si limita a un aspetto particolare della *Divina Commedia*, e non considera il rapporto tra il poema e le opere precedenti, non posso fare a meno di ricordare un celebre passo del *De vulgari eloquentia* sugli Svevi: «Sed hec fama trinacrie terre, si recte signum ad quod tendit inspiciamus, videtur tantum in obproprium ytalorum principum remansisse, qui non *heroico* more sed *plebeio* secuntur superbiam. Siquidem *illustres heroes, Fredericus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem* sue forme pidentes, donec fortuna permisit *humana secuti sunt*, brutalia dedignant. Propter quod *corde nobiles atque gratiarum dotati* inherere tantorum principum maiestati conati sunt, ita ut eorum tempore quicquid excellentes animi Latinorum enitebantur primitus in tantorum coronatorum aula prodibat; et quia regale solium erat Sicilia,

5.

Riandando al canto III del *Paradiso* Piccarda, terminato il racconto di sé, prosegue elogiando un'altra donna, costretta anch'essa a rinunciare ai voti:

E quest'altro splendor che ti si mostra
da la mia destra parte e che s'accende
di tutto il lume de la spera nostra,
ciò ch'io dico di me, di sé intende:
sorella fu, e cosí le fu tolta
di capo l'ombra de le sacre bende.
Ma poi che pur al mondo fu rivolta
contra suo grado e contra buona usanza,
non fu dal vel del cor già mai disciolta.
Quest'è la luce de la gran Costanza,
che del secondo vento di Soave
generò il terzo e l'ultima possanza.
(*Par.* III, 109-120)

Qui si ha la celebrazione di Costanza d'Altavilla, dalla quale discende Federico II, e da questo Manfredi: Costanza non è andata contro la Chiesa, anzi ha generato Federico II, dal quale l'Impero avrebbe potuto essere istaurato secondo quella giustizia alla quale è venuto meno. Si tratti delle fazioni di Firenze o delle sorti dell'Impero Dante, non potendo lodare gli esponenti della linea maschile come Corso Donati (diverso è il caso di Forese) o Federico II con Manfredi, salva in cielo Piccarda Donati²⁰ e Costanza d'Altavilla, in tal

factum est ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocetur: quod quidem retinemus et nos, nec posterius nostri permutare valebunt» (I, XII 2-3): nella *Commedia* il rovesciamento della prospettiva di giudizio morale e politico, connesso alla valutazione della lirica siciliana, non potrebbe essere più evidente. Osservo incidentalmente che il *De vulgari eloquentia* valuta la letteratura *iuxta propria principia*; è evidente però che questo passo fonda il valore della lirica fiorita alla corte sveva su una base che è anche morale e politica. Rimando alle due recenti edizioni, ampiamente commentate, a cura di M. Tavoni, in Dante, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, I, Milano 2011; e di E. Fenzi, Roma, 2012.

²⁰ Nel suo commento al XXIV del *Purgatorio* Benvenuto da Imola osserva: «Et sic vide quod Dantes tribus fratribus dat tria regna, scilicet, Picardae paradisum, Foresio purgatorium, Accursio infernum, ut patebit paulo infra» (*Comentum super Dantis Comoediam*, ed. G.F. Lacaita, 5 voll., Firenze 1887, IV, p. 69). Vincenzo Borghini, attento e intelligentissimo interprete cinquecentesco di Dante, a parziale rettifica di Benvenuto precisa che Corso Donati non è all'inferno, ma vi è destinato per profezia (*Scritti su Dante*, a cura di G. Chiecchi, Roma-Padova, 2009, p. 181).

modo ribadendo che la Giustizia non colpisce una stirpe ma i membri che la compongono, in omaggio al principio della responsabilità individuale, e cioè del libero arbitrio: la salvezza è attingibile anche da parte di chi vive in un ambiente familiare compattamente dedito al mal fare; né – Piccarda e Costanza stanno lì a dimostrarlo – la responsabilità individuale esige necessariamente il martirio, che può essere affrontato solo dagli eroi della fede. Anche in questo caso, percorrere il poema all'indietro illumina le risposdenze con gli altri due regni (e di rimbalzo sullo stesso *Paradiso*).

Credo che lo stesso criterio valga per gli Ezzelini: nell'*Inferno* fra i tiranni del VII cerchio è punito Ezzelino da Romano: «E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino» (XII, 109-110), mentre nel Cielo di Venere si trova sua sorella, Cunizza da Romano, di vita turbolenta e nota per i suoi amori disinvolti, eppure tra i salvati (tra i quali è del resto, ma con più chiara spiegazione, la meretrice biblica Raab, che consentì agli Ebrei la facile conquista di Gerico: *Par.* IX, 115-116). Cunizza ricorda tra l'altro il fratello Ezzelino:

In quella parte de la terra prava
italica che siede tra Rialto
e le fontane di Brenta e di Piava,
si leva un colle, e non surge molt'alto,
là onde scese già una facella
che fece a la contrada un grande assalto.
D'una radice nacqui e io ed ella:
Cunizza fui chiamata, e qui refulgo
perché mi vinse il lume d'esta stella;
ma lietamente a me medesima indulgo
la cagion di mia sorte, e non mi noia;
che parria forse forte al vostro vulgo.
(*Par.* IX, 25-36)

Mentre la ragione della salvezza di Raab tra gli spiriti amanti è chiara, *forte* (per il *vulgo*, e forse non solo per esso) è quella di Cunizza. Dal punto di vista della rappresentazione totale offerta dal poema, il mondo femminile consente di entrare in ambienti e sensibilità nuove e di presentare vicende drammatiche, tra pubblico e privato, con indubbio incremento dei valori poetici. Inoltre, l'elemento femminile riequilibra la bilancia tra i componenti maschili e femminili di una famiglia ed evita una condanna dell'intero lignaggio che metterebbe a rischio la responsabilità individuale. Da questa visione totale risulta contemporaneamente l'incremento dei

valori poetici²¹: davvero Dante è lontanissimo dal Dante personaggio che con Farinata o Geri del Bello aveva mostrato di partecipare agli odi di clan e allo spirito della vendetta.

6.

O poca nostra nobiltà di sangue,
se gloriar di te la gente fai
qua giù dove l'affetto nostro langue,
mirabil cosa non mi sarà mai:
che là dove appetito non si torce,
dico nel cielo, io me ne gloriai
(*Par.* XVI, 1-6)

si legge nel poema dopo che Dante ha appreso da Cacciaguida la nobile discendenza degli Alighieri: un moto di pienezza che esprime il valore della stirpe in Paradiso, dove simili espressioni di orgoglio personale sarebbero bandite se il concetto di nobiltà non dovesse intendersi in senso morale, oltre che genealogico. Si sa che nell'Italia dei Comuni *gentile* e *gentilezza* designano la virtù dell'individuo, che è distinta dalla *degnità d'erede*, anche se è opportuno precisare che la *gentilezza* morale è riconosciuta per lo più a chi possiede anche la *gentilezza* del casato, un principio che si applica, in negativo, ai nobili privi di virtù e quindi di gentilezza.

Entro il contesto qui accennato molto sommariamente Dante offre la visione più profonda, ed è lontanissimo dal pensare che la *gentilezza* sia prerogativa di una *gente* (cioè di una stirpe), per citare la parola che aveva un forte legame con la *gentilezza* come virtù personale²².

La questione della nobiltà è discussa, ancora nel Cielo di Venere, questa volta non attraverso una donna, ma un personaggio maschile: Carlo Martel-

²¹ Di recente una diversa interpretazione è stata proposta da M. Pastore Stocchi, *“Il lume d'esta stella”: lettura di “Paradiso”, IX*, [2011], in Id., *Il lume d'esta stella. Ricerche dantesche*, Roma 2013, pp. 232-255, e da G. Cracco, *Il grande assalto*, Venezia 2016.

²² È utile tener presente ciò che si ricava dalle *Derivationes* di Uguccione da Pisa, di altro tempo e di altro orizzonte intellettuale, che di *gente* e *gentile* danno il significato tradizionale di ‘pagani’ (dunque, i popoli estranei alla religione cristiana e all'ebraica): «Sunt gentiles proprie qui nec circumciduntur ut Iudei, nec baptizantur ut Christiani; unde et gentiles dicuntur quia tales existunt ut sunt geniti, sed Christiani non ita sunt ut fuerunt geniti, quia sunt baptizati. Similiter et Iudei mutantur, quia circumciduntur» (ed. a cura di E. Cecchini *et alii*, 2 voll., Firenze 2004, II, p. 518).

lo, angioino. È una scelta di cui è difficile sopravvalutare l'eccezionalità in un'opera come la *Commedia*, percorsa da una polemica antifrancese insistita e talora estrema, diretta alla monarchia capetingia e agli Angioini che, dalla contea di Provenza, avevano esteso il loro dominio politico, diretto e indiretto, in Italia e in Ungheria; inoltre, nel 1309 la sede pontificia si era trasferita da Roma ad Avignone, sotto l'influenza dei re di Francia. La politica francese, perciò, ostacolava l'azione dell'Impero e l'azione concorde, distinta e correlata insieme, di imperatori e papi (basti pensare alla difficile, precaria incoronazione romana di Enrico VII, ostacolata da Roberto d'Angiò).

Il deciso orientamento antifrancese di Dante esprime una visione agli antipodi della politica fiorentina, consistente negli stretti legami, anzitutto di natura commerciale, con la Francia. Fitta è la partecipazione dei fiorentini alle fiere transalpine (e basti pensare, una generazione dopo, all'ambientazione francese e borgognona della novella di ser Ciappelletto: che va in Borgogna per curare gli affari di Musciatto Franzesi, «di ricchissimo e gran mercatante in Francia cavalier divenuto» (*Decameron* I, I 7)²³, consigliere di Filippo il Bello: Musciatto Franzesi è stato invitato da Bonifacio VIII ad accompagnare in Italia Carlo di Valois, fratello del re: una discesa che è alla radice del prevalere dei Guelfi Neri di Firenze, con le note conseguenze, fra l'altro, sul destino di Dante. Quanto all'influenza culturale francese, ampi riconoscimenti ammirati, da parte dello stesso Dante, sono consegnati, si sa, al *De vulgari eloquentia*, ma non cambiano il suo giudizio politico.

La stretta alleanza di Firenze con la Francia è un fenomeno di lungo periodo, e va ben oltre il tempo di Dante e del Boccaccio, se è vero che la discesa in Italia di Carlo VIII provocò la caduta dei Medici e la ribellione di Pisa a Firenze (1494; solo 15 anni dopo la città sarà costretta a tornare sotto il dominio fiorentino), e tuttavia il punto di riferimento francese rimase, pur nel continuo mutamento delle condizioni politiche, una costante delle relazioni internazionali di Firenze, almeno fino a Machiavelli e Guicciardini inclusi. Basti pensare che, dopo i primi due capitoli preliminari, il *Principe* di Machiavelli comincia, nel III capitolo, con una lunga analisi degli errori politici commessi da Luigi XII nell'azione da lui condotta per assicurarsi Milano e la Lombardia.

Fuoriesce dai limiti e dal fine di questo lavoro la questione complessiva della Francia nella prospettiva dantesca (sulla quale non mancano studi pregevoli), e solo ricordo che la Firenze antica idealizzata da Cacciaguida è quella nella quale

²³ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1987⁶.

«ancor nulla / era per Francia nel letto diserta» (*Par.* XV, 119-120), con riferimento alle spose che restavano sole nelle lunghe assenze per affari dei mariti²⁴.

Carlo Martello, dunque, che Dante aveva conosciuto in gioventù a Firenze nel 1294, rappresenta l'alternativa moralmente e politicamente virtuosa al malgoverno angioino, con una funzione di riequilibrio paragonabile, almeno in parte, ai personaggi femminili di cui si è detto. Era il primogenito di Carlo II d'Angiò, re di Napoli, e di Maria d'Ungheria che, sorella del re d'Ungheria Ladislao IV, portò in dote agli Angioini la corona di quel paese. Sembrava destinato a succedere al padre²⁵ quando, nel 1292, le contingenze della politica gli assicurarono, vivente ancora Carlo II, il trono d'Ungheria (di cui la madre gli aveva trasmesso i diritti). Premorto Carlo Martello al padre (1295), in Ungheria regnò il figlio di Carlo Martello, Carlo Roberto (morto nel 1342).

Avvenne così che nell'Italia meridionale e in Provenza a Carlo II succedesse il terzogenito, Roberto d'Angiò²⁶, cui toccarono la contea di Provenza e il regno napoletano. Dice dunque Carlo Martello a Dante:

... Il mondo m'ebbe
giù poco tempo; e se più fosse stato,
molto sarà di mal, che non sarebbe.
(*Par.* VIII, 49-51)

Carlo Martello aveva pensato che alla corona d'Ungheria si sarebbero aggiunte nel tempo l'eredità provenzale e il regno meridionale in Italia, ma la morte prematura aveva disposto diversamente, né a Carlo Roberto d'Ungheria erano stati riconosciuti diritti di successione sugli altri domini angioini. La «mala signoria» angioina (v. 73) aveva provocato la rivolta dei Vespri siciliani e la conseguente perdita dell'isola; e subito il discorso passa a Roberto d'Angiò:

²⁴ Su Dante e la Francia cfr. l'importante lavoro di G. Arnaldi, *La maledizione del sangue e la virtù delle stelle. Angioini e Capetingi nella "Commedia" di Dante*, «La Cultura», 41, 1992, pp. 47-74 e 185-216. Oggi, grazie ai numerosi contributi di J.-P. Boyer, che ha studiato il sistema politico e intellettuale degli Angiò in Provenza, a Napoli, nel resto d'Italia, è possibile guadagnare nuove prospettive di interesse dantesco. Per indicazioni ulteriori, mi permetto di rimandare al mio contributo *Dante, Remigio de' Girolami, il sistema angioino: teologia e politica*, in *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries. I domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (XIII-XIV secolo)*, ed. by J. Bartuschat, E. Brilli, D. Carron, Firenze 2020, pp. 263-304.

²⁵ Cfr. R. Manselli, *Carlo Martello d'Angiò, re titolare di Ungheria*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, 1970, I, pp. 841-843 (https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-martello-d-angio-re-titolare-di-ungheria_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

²⁶ Il secondogenito, Ludovico (1274-1297), aveva rinunciato al trono per farsi francescano (e fu canonizzato da papa Giovanni XXII nel 1317).

E se mio frate questo antivedesse,
 l'avara povertà di Catalogna
 già fuggeria, perché non li offendesse;
 ché veramente proveder bisogna
 per lui, o per altrui, sì ch'a sua barca
 carcata più d'incarco non si pogna.
 La sua natura, che di larga parca
 discese, avria mestier di tal milizia
 che non curasse di mettere in arca.
 (*Par.* VIII, 76-84)

«L'avara povertà di Catalogna» si riferisce alla presenza amministrativa e militare dei Catalani nel regno di Sicilia e in seguito (dopo la data della visione dantesca) anche a Firenze dove, come si è detto, furono alcuni cavalieri catalani a inseguire e uccidere Corso Donati (§ 3). Racconta Villani che Roberto di Calabria, figlio di Carlo II d'Angiò, «venne in Firenze del mese d'aprile del detto anno [1305] con una masnada di ccc cavalieri araonesi e catalani, e molti mugaveri a piè, la quale fu molto bella gente, e avea tra.lloro di valenti e rinomati uomini di guerra»²⁷.

L'opposizione tra Carlo II d'Angiò, largo nello spendere, e suo figlio Roberto, non liberale, che carica i sudditi con la fiscalità, è l'argomento successivo dell'incontro: Dante chiede infatti «com'esser può di dolce seme amaro» (v. 93), con una metafora (*seme*) che, tratta dal mondo vegetale, esprime fortemente l'idea della trasmissione ereditaria come fatto naturale²⁸ (non per nulla poco dopo si parla di *nature* formate dalla Provvidenza divina e di *natura*; vv. 100, 114, 127, 133, 139); il *telos* di cui la creazione dota le nature si esprime con la metafora della freccia, che questa volta segue il percorso dall'arco al bersaglio (diversamente dalla terzina citata da Singleton, dalla quale si sono prese le mosse):

... quantunque quest'arco saetta
 disposto cade a proveduto fine,
 sì come cosa in suo segno diretta
 (*Par.* VIII, 103-105).

²⁷ Villani 1990-1991, cit., IX, LXXXII, II, p. 165; a p. 166 Villani nomina il «maliscalco, messer Dego de la Ratta catalano», personaggio di una novella del *Decameron* (VI, 3).

²⁸ Tra le numerose occorrenze della parola nel poema non poche hanno questa accezione.

Ciò premesso, il discorso prosegue basandosi sull'inizio della *Politica* di Aristotele (alluso come il «maestro vostro», v. 120): per Aristotele la società nasce prima dell'individuo, che dunque è un animale sociale, inconcepibile fuori di una comunità; e la comunità cittadina (Aristotele procede in modo laico e funzionale) si articola nella divisione del lavoro, essendo impossibile che un individuo si provveda da solo di tutto il necessario (che è una critica implicita dell'idea di un individuo autosufficiente). Di conseguenza varie sono le inclinazioni umane («Dunque esser diverse convien di vostri effetti le radici», vv. 122-123: le *radici* sono un anello metaforico, di nuovo dal mondo vegetale, che si collega al *seme*; e si veda *semente* al v. 140, nel contesto che si cita subito dopo): c'è chi nasce Solone, chi Serse, chi Melchisedec, chi Dedalo²⁹.

Se la vita umana si svolgesse sulla falsariga del *seme* e delle *radici*, si svilupperebbe lungo una direzione rigidamente prefissata. Sul mondo della necessità interviene però la volontà divina: la linearità del lignaggio (da *linea*) non è una legge inesorabile, Dio garantisce la libertà e garantisce la diversità nella discendenza familiare, di cui questo lavoro ha già indicato alcuni esempi:

La circular natura, ch'è suggello
a la cera mortal, fa ben sua arte,
ma non distingue l'un da l'altro ostello.
Quinci addivien ch'Esaù si diparte
per seme da Iacòb; e vien Quirino
da sì vil padre, che si rende a Marte.
Natura generata il suo cammino
simil farebbe sempre a' generanti,
se non vincesse il proveder divino.
Or quel che t'era dietro t'è davanti:
ma perché sappi che di te mi giova,
un corollario voglio che t'ammanti.
Sempre natura, se fortuna trova
discorde a sé, com'ogne altra semente
fuor di sua región, fa mala prova.
E se 'l mondo là giù ponesse mente
al fondamento che natura pone,
seguendo lui, avria buona la gente.

²⁹ Naturalmente i principi aristotelici sono integrati dalla teologia della città di Dio: cfr. Montano 2016, cit. pp. 443-451.

Ma voi torcete a la religione
 tal che fia nato a cignersi la spada,
 e fate re di tal ch'è da sermone;
 onde la traccia vostra è fuor di strada.
 (Par. VIII, 127-148).

7.

Conclusivamente, la visuale retrospettiva argomentata da Singleton è un utilissimo criterio interpretativo: tornando all'interpretazione *ad libitum* suggerita dalla scheda recensoria che si è ricordata come punto di partenza per una revisione³⁰, se *l'orazion picciola* di Ulisse ai compagni è un magnifico, affascinante saggio di eloquenza, sarà pure da considerarne la finalità: che sta nel convincere i *compagni* a un'impresa dalla quale nessuno guadagnerà *virtute e canoscenza* (Inf. XXVI, 122, 121, 120): in fondo, quale *esperienza* (v. 116) ricavano Ulisse e i suoi da quello che Ulisse chiama un *folle volo* (v. 125)?

Salito al Primo Mobile, Beatrice invita Dante a guardare verso il basso:

Da l'ora ch'io avea guardato prima
 i' vidi mosso me per tutto l'arco
 che fa dal mezzo al fine il primo clima;
 sì ch'io vedea di là da Gade il *varco*
folle di Ulisse...
 (Par. XXVII, 79-83).

In bocca a Ulisse il *folle volo* dovrà intendersi, verosimilmente, come un'impresa fallita, mentre il «varco folle di Ulisse» nella prospettiva di Dante si trasforma in un giudizio negativo su un'azione moralmente sbagliata, un rischio gratuito, inutile, peccaminoso³¹.

Salta anche agli occhi un'espressione inconsueta del racconto di Ulisse: «e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo» (Inf.

³⁰ Sull'Ulisse dantesco si dispone di una bibliografia particolarmente ampia; mi limito a rimandare a Montano, 2016, pp. 242-249 (e alla sua interpretazione del canto di Brunetto Latini, pp. 220-225).

³¹ Osserva R. Hollander che una parola ripetuta può compiere il significato della prima occorrenza, e parla a tal proposito di «verbal figuralism» (*Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton (NJ), 1969, p. 105).

XXVI, 124-125), che è un modo strano e direi innaturale: perché invece di dire la direzione della prua verso la meta dell'Occidente, si parla della poppa, che è rivolta verso il distacco dal mondo noto?³² Colpisce che l'espressione, per così dire, normale, si trova nello stesso canto del *Paradiso* in cui occorre il *varco folle*. Dice Beatrice:

Tu, perché non ti facci maraviglia,
penza che 'n terra non è chi governi;
onde sì svia l'umana famiglia.
Ma prima che gennaio tutto si sverni
per la centesma ch'è là giù negletta,
raggeran sì questi cerchi superni,
che la fortuna che tanto s'aspetta,
le poppe volgerà u' son le prore,
sì che la classe correrà *diretta*;
e vero frutto verrà dopo 'l fiore.
(*Par.* XXVII, 139-148).

Beatrice profetizza il raddrizzamento della *classe* nella giusta direzione, al contrario della direzione, gratuita e sbagliata, di Ulisse. Ma l'accostamento è forse azzardato, e comunque bisognoso di essere approfondito.

³² Quando il *turbo* inabissa la nave, che affonda a partire dalla prua, di nuovo è nominata prima la poppa del *legno* di Ulisse, poi la *prora*: «Tre volte il fe' girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI, 139-142).

Diego Quaglioni

Il Dante di Machiavelli

Può capitare ancora di sentir parlare di Dante o di Machiavelli in termini convenzionali, e si capisce, perché non c'è nulla cui si sia più affezionati delle idee ricevute. Capita meno spesso di sentir parlare del Dante di Machiavelli, forse perché il solo pensiero di questa relazione porge una sfida alla convenzionalità. Sembra legittimo continuare a coltivare un altro pensiero, appena che si ponga mente alla «più famosa lettera di tutta letteratura italiana»¹, con quel suo celeberrimo passaggio, così doloroso e così intenso, in cui Dante è presente dall'inizio alla fine (e alla fine con una forza di particolare significato)²:

¹ R. Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*. Settima edizione italiana accresciuta e riveduta, Firenze, 1978, p. 238. Sul valore dell'opera di Roberto Ridolfi mi sia permesso di rimandare a D. Quaglioni, *Dallo scrittoio alla stampa. Roberto Ridolfi: vita e libri di un umanista del Novecento*, «Il pensiero politico», XLIII, 2010, pp. 198-204.

² Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori (Firenze, 10 dicembre 1513), in Niccolò Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Gaeta, Milano, 1961, n. 140, pp. 302-304. Se ne veda il testo anche in Niccolò Machiavelli, *Lettere. Legazioni e Commissarie*, a cura di C. Vivanti, Torino, 1999 (*Opere*, II), pp. 294-297, con apparato di note a pp. 1572-1577. Il miglior commento resta quello di Ridolfi, 1978, p. 239. Per l'importanza della seconda citazione dantesca di questo celeberrimo luogo cfr. G. Sasso, *Dante*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, 2014, I, pp. 376-384 (poi col titolo *Dante in Machiavelli*, in Id., *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Roma, 2015, pp. 205-222), a p. 377: «Ma se nella prima citazione il nome di D[ante] è, genericamente, messo in capo a un elenco di poeti, la seconda è assai più significativa. Attraverso il richiamo del verso in cui, con particolare potenza, D[ante] aveva affermato che “non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso” (*Paradiso* V 41-42), M[achiavelli], che faceva suo quel concetto, dava rilievo a uno dei temi dominanti della sua vita intellettuale. Ribadiva il nesso da lui stabilito fra l'esperienza e la scienza, fra le cose e il senso che, ammaestrata dalla prima, la seconda avrebbe consentito di ricavare da essa. L'allusione era infatti al *Principe* che, proprio in quei giorni stava uscendo, probabilmente nel suo primo nucleo, dallo scrittoio di Sant'Andrea».

Io mi sto in villa, et poi che seguirno quelli miei ultimi casi, non sono stato, ad accozzarli tutti, venti dì a Firenze [...]. Io mi lievo la mattina con el sole et vommene in un mio boscho che io fo tagliare, dove sto dua hore a rivedere l'opere del giorno passato, et a passar tempo con quegli tagliatori, che hanno sempre qualche sciagura alle mane o fra loro o co' vicini [...]. Partitomi del bosco, io me ne vo a una fonte, et di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovvio et simili: leggo quelle loro amorose passioni et quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero. Trasferiscomi poi in su la strada nell'hosteria, parlo con quelli che passano, domando delle nuove de' paesi loro, intendo varie cose, et noto varii gusti et diverse fantasie d'huomini. Viene in questo mentre l'hora del desinare, dove con la mia brigata mi mangio di quelli cibi che questa povera villa et paululo patrimonio comporta. Mangiato che ho, ritorno nell'hosteria: quivi è l'hoste, per l'ordinario, un beccaio, un mugnaio, dua fornaciai. Con questi io m'ingaglioio per tutto dì giuocando a cricca, a triche-tach, et poi dove nascono mille contese et infiniti dispetti di parole iniuriose, et il più delle volte si combatte un quattrino et siamo sentiti non di manco gridare da San Casciano. Così rinvolto entra questi pidocchi traggio el cervello di muffa, et sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi.

Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango et di loto, et mi metto panni reali et curiali; et rivestito condecientemente entro nelle antique corti degli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio, et che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, et domandarli della ragione delle loro actioni; et quelli per loro humanità mi rispondono; et non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimenticho ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tucto mi trasferisco in loro. E perché Dante dice che non fa scienza senza lo ritenere lo havere inteso io ho notato quello di che per la loro conversatione ho fatto capitale, et composto uno opuscolo *De principatibus*, dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitationi di questo subbietto, disputando che cosa è principato, di quale spetie sono, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perché e' si perdono...

Ha perciò scritto bene di Machiavelli Roberto Ridolfi, quando ha espresso un sentimento facile da condividere: «Piace particolarmente saperlo, lui,

innamorato di Dante»³. Sì, ma di quale Dante? Quasi ogni commento si rivolge alla *Commedia*. Corrado Vivanti annotò il luogo della celebre lettera sostenendo che «Dante, per metonimia, indica la *Commedia*», ma avvertendo anche che Mario Martelli aveva proposto, qualche anno prima, una diversa indicazione, secondo cui Machiavelli alluderebbe invece a *Vita nova* o a rime «più conformi ai “poeti minori” poi citati e alla lettura di “quelle loro amorose passioni”»⁴. Può darsi che le cose stiano così, benché la citazione finale di *Paradiso* V, 41-42 faccia appunto propendere per la *Commedia*.

Sembra infatti questo il «Dante nostro», al quale Machiavelli si rivolge con vivo sentimento di partecipazione al significato etico-politico di versi definiti semplicemente «aurei et divini», in pagine di schietta intonazione umanistica come quelle della *protestatio de iustitia* esposta in un discorso d'occasione risalente agli anni 1519-1520, nota come *Allocuzione ad un magistrato*⁵. Questa piccola opera preziosa, quasi un compendio di luoghi classici e scritturali (le *Georgiche* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio, fonti non ultime del mito di Astrea, la Giustizia divinizzata) è tutta costruita attorno a Dante e ai suoi versi, che, com'è stato notato da un finissimo interprete, svelano il senso pedagogico-civile della distesa citazione e insieme tradiscono una disinvoltata confidenza con il capolavoro dantesco⁶. È così che Machiavelli può declamare, esordendo con una delle sue più belle preterizioni⁷:

³ Ridolfi 1978, p. 8.

⁴ Machiavelli, p. 1573 nota 20. Cfr. M. Martelli, *Schede sulla cultura di Machiavelli*, «Interpres», VI 1985-1986, p. 309. cfr. in dissenso Sasso, p. 384, che più in generale riprende pagine importanti come quelle di A.E. Quaglio, *Dante e Machiavelli*, «Cultura e scuola», 33-34, 1970, pp. 160-173.

⁵ Niccolò Machiavelli, *Allocuzione ad un magistrato*, in *I primi scritti politici. Decennali. Il Principe. Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. Dell'arte della guerra. Scritti politici «post res perditas»*, a cura di C. Vivanti, Torino, 1997 (*Opere*, I), pp. 713-715 e, per il commento, pp. 1173-1174 (l'*Allocuzione* è datata dal Marchand agli anni 1519-20 ed è perciò posta da Corrado Vivanti tra gli scritti politici machiavelliani *post res perditas*). Cfr. J.-J. Marchand, *Una «Protestatio de iustitia» del Machiavelli: l'«Allocuzione ad un magistrato»*, «La Bibliofilia», LXXV, 1974, pp. 209-221 e più ampiamente Id., *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512). Nascita di un pensiero e di uno stile*, Padova, 1975. Su questo genere letterario e sulla sua duplice derivazione dalla tradizione medievale e umanistica, cfr. R.M. Dessì, *La giustizia in alcune forme di comunicazione medievale. Intorno ai protesti di Giannozzo Manetti e alle prediche di Bernardino da Siena*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti e C. Delcorno, Firenze, 2003, pp. 201-232.

⁶ Quaglio 1970, p. 162 (cfr. Id., *Machiavelli*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971).

⁷ Machiavelli 1997, pp. 713-714. Per tutto quel che segue cfr. D. Quagliani, «Giustizia il vuole et pietà mi ritiene». Machiavelli, il Principe e l'idea di giustizia, in *Langages, politique, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*, sous la direction de R. Descendre et J.-L. Fournel, Lyon, 2015, pp. 107-122 e più in generale Id., *Machiavelli, the Prince and the Idea of Justice*, «Italian Culture», 32, 2, 2014, pp. 110-121.

Né credo ancora che il parlare lungamente sia conveniente, perché, avendo ad parlare della iustitia davanti ad uomini giustissimi, pare cosa più tosto superflua che necessaria. Pure, per satifare a questa cerimonia et antica consuetudine, dico come gli antichi poeti, i quali furono quelli che, secondo i gentili, comincorno a dare le leggi al mondo, referiscono che gli uomini erano nella prima età tanto buoni, che gli ideï non si vergognorno di descendere di cielo et venire insieme con loro ad abitare la terra. Dipoi, mancando le virtù et surgendo i vitii, comincorno a poco a poco a ritornarsene in cielo et l'ultimo che si partì di terra fu la Iustitia. Questo non mostra altro, se non la necessità che gli uomini hanno di vivere sotto le leggi di quella, mostrando che, benché gli uomini fusino diventati ripieni di tucti i vitii et col puзо di quegli avessero cacciati gl'altri ideï, nondimanco si mantenevano giusti. Ma con il tempo, mancando ancora la Iustitia, mancò con quella la pace: donde ne nacquono le ruine de' regni et delle republiche. Questa Iustitia, andatasene in cielo, non è mai poi tornata ad abitare universalmente in tra gli uomini, ma sí bene particolarmente in qualche città, la quale, mentre ve è stata ricevuta, la ha facta grande e potente. Questa exaltò lo stato de' greci et de' romani; questa ha factò di molte republiche et regni felici; questa ancora ha qualche volta abitato la nostra patria et la ha accresciuta et mantenuta, et ora anche la mantiene et accresce. Questa genera nelli stati e ne' regni unione; la unione, potenza et mantenimento di quelli; questa defende i poveri et gli impotenti, reprime i ricchi et i potenti, umilia i superbi et gli audaci, frena i rapaci et gli avari, gastiga gli insolenti, et i violenti disperge; questa genera negli stati quella equalità, che, ad volerli mantenere, è in uno stato desiderabile. Questa sola virtù è quella che in fra tucte l'altre piace a Dio...».

Machiavelli cita dunque a memoria il suo Dante, i cui «versi aurei et divini» su Traiano, l'imperatore romano il cui maggior merito fu lo zelo nell'amministrare la giustizia, sono la splendida premessa di una *laus iustitiae* di altissimo momento⁸:

«Et ne ha mostri particolari segni, come dimostrò nella persona di Traiano, il quale, ancora che pagàno et infedele, fu ricevuto, per intercessione di san Gregorio, innel numero degli electi suoi, non per altri meriti, che per avere, senza alcuno respectò, administrato iustitia. Di che Dante nostro, con versi aurei et divini, fa pienissima fede, dove dice:

⁸ *Ivi*, p. 714. I versi di Dante si leggono in *Purg.* X, 73-93. Il più recente commento, ricco di indicazioni bibliografiche e di note critiche, si legge in Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo e S. Carrai, Torino, 2019 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 24), pp. 155-171.

Ivi era effigiata l'alta gloria
 del principe romano, il cui valore
 mosse Gregorio alla sua gran victoria.
 Io dico di Traiano imperadore;
 et una vedovella gl'era al freno,
 di lacrime atteggiata et di dolore.
 Intorno ad lui pareva calcato et pieno
 di cavaliere, et l'aquile dello oro
 sovra esso al vento muover si vedieno.
 La vedovella in fra tucti costoro
 pareva dicer: – Signor(e), fanne vendetta
 del mio figliuol, che è morto, onde io m'accoro.
 Et ei dicer a lei: – Ora ti aspecta
 tanto ch'io torni. – Et ella: – O signor mio –
 sí come donna, in cui dolor si affrecta
 – se tu non torni? – Et ei: – Chi fia dove io
 la ti farà. – Et ella: – L'altrui bene
 che giova ad te, se tu il metti in oblio? –
 Et lui dicer allora: – Omai conviene
 ch'io solva mio dovere anzi ch'io muoia:
 giustitia il vuole et pietà mi ritiene».

Traiano è modello dell'*optimus princeps* ed esempio di umiltà e di giustizia. La «diffusissima leggenda [...], secondo la quale l'imperatore avrebbe ritardato la partenza per la guerra per fare giustizia a una donna cui avevano ucciso il figlio»⁹, faceva di Traiano un imperatore cristiano. È seguendo quella leggenda che Dante colloca l'imperatore, in *Par.* XX, 43-48, tra «le cinque anime che formano il ciglio dell'aquila e che si trovano a far corona alla pupilla che è Davide»¹⁰. Nel dispiegarsi trionfante dell'aquila che mostra la giustizia di Dio, Traiano sta tra coloro che hanno meritato la salvezza per essersi distinti per la loro giustizia, come «*colui che [...] / la vedovella consolò del figlio*» (*Par.* XX, 44-45), posponendo la gloria militare solo per rendere giustizia ad una *miserabilis persona*, una povera vedova, e proclamando di far ciò perché «giustizia vuole e pietà mi ritiene» (*Purg.* X, 93).

Nell'evidente contrasto tra le due figure dell'imperatore e della vedovella,

⁹ Alighieri, 2019 [*Nota introduttiva*], p. 157.

¹⁰ E. Fumagalli, *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, 2012 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum», *Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia*), 391), p. 23.

che il dialogo arriva a rovesciare «dando alla debole donna la maggiore sapienza, e quindi la vittoria sull'animo giusto e pio del grande principe [...], prende non minor rilievo la debole protagonista la cui piccolezza appare in tutta la sua potenza»¹¹. «Potenza dell'umile e del debole sul cuore di Dio»¹², è stato scritto; e si può pensare che Dante abbia voluto dar corpo, in questo luogo come altrove, a un'idea di giustizia cara a quei *doctores antiqui* che egli mostra a più riprese di preferire alla "Accursiana secta", seguendo Pillio e Piacentino, che proprio per definire la giustizia «non si contenta di ripetere la formula ulpiana che tutti i giuristi avevano sotto mano, ma attinge dalla tradizione platonica il singolare detto che "iustitia est ... virtus que plurimum prodest his qui minimum possunt"»¹³. Citando il suo Dante, Machiavelli fa di Traiano il miglior esempio di principe giusto, un principe il cui potere è rettamente e saldamente fondato sull'endiadi giustiniana «iustitia et armi», ma per il quale la giustizia viene prima delle armi¹⁴.

Il Machiavelli della conclusione dell'*Allocuzione ad un magistrato* è in tal senso l'autore di una parenetica profondamente ispirata al dantismo politico e alla sua tipicissima concezione di un impero che Roma ha acquistato di diritto e per provvidenziale disegno divino. È stato giustamente notato che l'immagine dantesca, animata dalla «presenza dei vessilli imperiali sventolanti, particolare che non compare in nessuna delle versioni della vicenda di Traiano» a Dante probabilmente note, da quella del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury a quella dello *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, è certamente un'immagine dovuta «alla volontà di porre in evidenza, attraverso il suo simbolo, il vero protagonista della vicenda esemplare, che è l'Impero, il *roman principato* appunto [...], mostrando come il gesto di umiltà non pertenga tanto a un uomo, ma all'istituzione stessa, la quale infatti, nel motto imperiale formulato da Anchise "parcere subiectis et debellare superbos" (*Aen.* VI 853), si caratterizza come

¹¹ Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, II, *Purgatorio*, Milano, 2003⁵, *Introduzione al canto X*, p. 291.

¹² *Ibidem*.

¹³ E. Cortese, *Il rinascimento giuridico medievale*, Roma, 1992, pp. 32-33. Cfr. S. Kuttner, *A Forgotten Definition of Justice*, «Studia Gratiana», 20, 1976, p. 96.

¹⁴ Per questo motivo, che molti anni fa ho per la prima volta sottolineato come spia di una aderenza della lingua e del pensiero di Machiavelli ai moduli correnti del diritto comune pubblico, cfr. D. Quaglioni, *Machiavelli e la lingua della giurisprudenza*, «Il pensiero politico», XXXII, 1999, pp. 171-185, poi rifuso nella silloge dallo stesso titolo (Bologna, 2011). Per una ripresa recente di questo tema cfr. anche D. Quaglioni, *Giurisprudenza, scrittori di*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, 2014, I, pp. 646-648, e più diffusamente Id., *Ancora su Machiavelli e la lingua della giurisprudenza*, in *Niccolò Machiavelli e la tradizione giuridica europea*, a cura di G.M. Labriola e F. Romeo, Napoli, 2016, pp. 7-26.

semica della superbia»¹⁵. Nulla di strano che, nella citazione mnemonica dei versi danteschi, «l'alta gloria / del roman principato» di *Purg.* X, 73-74 diventi per Machiavelli «l'alta gloria / del principe romano». E se è vero che le ultime parole di Traiano «riecheggiano la massima attribuita all'imperatore Costantino "Romanum imperium de fonte nascitur pietatis"» che campeggia a *Monarchia* II v 5¹⁶, l'impronta lasciata dal pensiero di Dante nell'*Allocuzione ad un magistrato* mostra di essere più profonda di quella che può riferirsi ai soli versi del canto di Traiano, dei quali Machiavelli può scrivere¹⁷:

Versi, come io dixi, veramente degni di essere scripti in oro; per i quali si vede quanto Idio ama et la iustitia et la pietà. Dovete pertanto, prestantissimi cittadini, et voi altri che sete preposti ad giudicare chiudervi gl'ochi, turarvi gl'orechi, legarvi le mani, quando voi abbiate ad vedere nel iudicio o amici o parenti, o a sentire preghi o persuasioni non ragionevoli, o ad ricevere cosa alcuna, che vi corrompa l'animo et vi devii da le pie et giuste operationi. Il che se farete, quando la Giustitia non ci sia, tornerà ad abitare in questa città; quando la ci sia, ci starà volentieri, né le verrà voglia di tornarsene in cielo: et così, insieme con lei, farete questa città et questo stato glorioso et perpetuo.

Se si può concordare con chi ha scritto che nel corso dell'intera sua vita Machiavelli dimostrò per l'opera di Dante un interesse rivolto «in modo pressoché esclusivo» alla *Commedia*, i cui versi «furono spesso [...], nelle varie circostanze della sua esistenza, ragione di conforto e di ispirazione»¹⁸, meno facile risulta aderire all'idea che, al di là di un uso ricorrente di Dante come "autorità" e come orpello in una lunga serie di comunicazioni tra il pubblico e il privato, Machiavelli risulti del tutto irriducibile alla concezione che Dante aveva delineata nella *Commedia*, ispirata alla filosofia e teologia cristiana. Troppo pesa ancora, infatti, su simili giudizi, una tradizione culturale che, identificando Machiavelli a la sua opera con una modernità creata con un rivoluzionario balzo del pensiero, gli ha contrapposto l'altrettanto schematica immagine di Dante come espressione compiuta di un Medioevo teologizzante e lontanissimo dal fare dell'esperienza la base della riflessione politica¹⁹.

¹⁵ Alighieri, 2019, *Nota conclusiva*, p. 170.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Machiavelli, 1997, p. 715.

¹⁸ Sasso, 2014, p. 377.

¹⁹ Appartiene a questa contrapposizione la ricorrente propensione ad assegnare all'opera politica di Dante il carattere anacronistico dell'utopia. Vedi in giusto e motivato dissenso quanto correttamente scrivono P. Chiesa, A. Tabarroni, *Introduzione della Nuova edizione commentata delle*

Che la conoscenza di Dante si sia limitata alla *Commedia* o alle rime è cosa di cui si può dubitare. Sarebbe ben strano che l'immagine di Astrea, con la quale si apre e si chiude l'*Allocuzione ad un magistrato*, dipendesse solo dal ricordo della mitologia dei classici e non anche da un luogo centralissimo della *Monarchia*, I xi 1-5, in cui l'autorità di Virgilio e quella di Aristotele si fondono meravigliosamente con la poesia di Dante²⁰:

Preterea, mundus optime dispositus est cum iustitia in eo potissima est. Unde Virgilius commendare volens illud seculum quod suo tempore surgere videbatur, in suis Buccolicis cantabat:

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.

‘Virgo’ nanque vocabatur iustitia, quam etiam ‘Astream’ vocabant; ‘Saturnia regna’ dicebant optima tempora, que etiam ‘aurea’ nuncupabant [...]. Ad evidentiam subassumptę sciendum quod iustitia, de se et in propria natura considerata, est quedam rectitudo sive regula obliquum hinc inde abiciens: et sic non recipit magis et minus, quemadmodum albedo in suo abstracto considerata [...]. Ubi ergo minimum de contrario iustitię admiscetur et quantum ad habitum et quantum ad operationem, ibi iustitia potissima est; et vere potest dici de illa, ut Phylosophus inquit, «neque Hesperus neque Lucifer sic admirabilis est». Est enim tunc Phebe similis, fratrem dyametraliter intuenti de purpureo matutine serenitatis.

Vero è che Dante «non è mai citato nel *Principe*, se non, indirettamente, per la reinterpretazione del nesso che stringe insieme la forza del leone e l'astuzia della volpe» e «due sole volte, e una in modo errato, nei *Discorsi*», I xi 21 e I liii 8, dove la prima citazione è tratta da *Purg.* VII, 121-123 e l'altra, che dovrebbe rimandare alla *Monarchia*, riguarda invece il *Convivio*, I xi 8, ed è «dunque il frutto di un errore»²¹. Dubito però che l'errore autorizzi ad immaginare che, avendo ricordato quel passo del *Convivio*, Machiavelli ne

opere di Dante, IV, *Monarchia*. a cura di P. Chiesa e A. Tabarroni, con la collaborazione di D. El-lero, Roma, 2013, pp. LXXX-LXXXV; cfr. anche D. Quagliani, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di D. Quagliani, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, II, *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quagliani, C. Villa, G. Albanese, Milano, 2014, pp. 809-883, in part. p. 838.

²⁰ Alighieri, 2014, pp. 976-985. Dante evoca ovviamente Virgilio, *Eclogae*, IV, 6 ed Aristotele, *Ethica ad Nicomachum*, V, 1, 1129 b 28.

²¹ Sasso, 2014, p. 380.

ignorasse l'esistenza per attribuirlo alla egualmente sconosciuta *Monarchia*. Per contro non è facilmente lecito immaginare che il Dante che Machiavelli aveva «sotto» nelle sue mattinate oziose all'Albergaccio fosse il Dante dottrinario e non il poeta d'amore; ma è pur lecito stimare che almeno qualche notizia diretta della *Monarchia* egli debba averla avuta, sia pure per non includerla nel novero di quelle «repubbliche e principati che non si sono mai visti né conosciuti in vero essere» del capitolo XV del *Principe*²². Nella sua biblioteca (almeno nella sua biblioteca ideale) non è vietato pensare che la *Monarchia* occupasse un posto, se non principale, almeno di seconda fila, se non altro per la memoria del bel volgarizzamento di Marsilio Ficino, che aveva già fatto di Dante «Dante nostro», scrivendo²³:

Dante Alighieri, per patria celeste, per abitatione fiorentino, di stirpe angelico, in professione philosopho poeticho, benché non parlassi in lingua grecha con quel sacro padre de' philosophi interprete della verità, Platone, niente-dimeno inn-ispirito parlò in modo con lui che di molte sententie platoniche adornò e libri suoi; et per tale hornamento massime inlustrò tanto la ciptà fiorentina checcosì bene Firenze di Dante, come Dante da Firenze, si può dire.

²² L'opinione contraria di M. Puppo, *Machiavelli e gli scrittori italiani*, «Cultura e Scuola», 33-34, 1970, pp. 148-159, è menzionata nella nota 3 di Corrado Vivanti in: Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, c. XV, in *I primi scritti politici*, 1997, pp. 159-160 e p. 868 per il commento.

²³ *La Monarchia di Dante tradotta di latino in lingua toscana da Marsilio Ficino Fiorentino*, in P. Shaw, *La versione ficiniana della "Monarchia"*, «Studi danteschi», LI 1978, pp. 289-407, cit. a.p. 327; riprodotto in Dante, *Monarchia*, traduzione di N. Marcelli e M. Martelli; Cola di Rienzo, *Commentario*; Marsilio Ficino, *Volgarizzamento*; introduzione e commento di F. Furlan; note alla traduzione italiana della *Monarchia* di M. Martelli, Milano, 2004, pp. 367-490, cit. a.p. 369, e ora riedito a cura di D. Ellero come *Appendice IV* nella *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, IV, *Monarchia*, 2014, pp. 451-536, cit. a.p. 469.

Luciano Canfora

«Noto»

1.

Il colloquio di Dante con Bonagiunta da Lucca (morto nel 1296) nel XXIV canto del *Purgatorio* contiene la celebre descrizione, da parte di Dante, del proprio metodo di lavoro (vv. 52-54). Bonagiunta gli ha chiesto – con ammirazione – se sia lui colui «che fore trasse le nove rime cominciando “Donne ch’ avete intelletto d’amore”» (vv. 49-51). È un luogo della *Commedia* denso di riferimenti personali, compreso il cenno a Gentucca (v. 37), anch’essa evocata da Bonagiunta; e qui si apprezza (v. 51) il ritrovato dell’autocitazione dalla *Vita Nuova* (XIX, 2: prima canzone, primo verso).

La risposta di Dante alla domanda di Bonagiunta è intonata a sobrietà:

E io a lui: I’ mi son un che, quando
amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’è ditta dentro vo significando.

Nel canto X dell’*Inferno*, Cavalcante dei Cavalcanti gli aveva chiesto se si aggirasse nel regno dei morti «per altezza d’ingegno», e Dante aveva risposto che il merito dello straordinario viaggio andava ascrivito a Virgilio (vv. 61-63). Qui, nel rispondere a Bonagiunta, “diluisce” la propria persona e attività poetica in una categoria («Io sono uno di quelli che» etc.). Lo pose in rilievo Natalino Sapegno, nel commento al v. 52: «Comincia con una formula (*I’ mi son un...*), mediante la quale declina ogni merito personale».

Segue la descrizione del modo di comporre. Si è voluto vedere anche in queste parole dei vv. 52-53 un intento “riduttivo”: attribuire all’ispirazione messa in moto da una forza superiore («Amore») il merito principale della

scrittura che il poeta realizza. Prosegue Sapegno: «Insiste sulla natura trascendente dell'ispirazione poetica e riduce la funzione di coloro che l'accolgono in sé a un compito subalterno di fedele e diligente registrazione». Perciò così parafrasa: «Io sono uno, fra gli altri, che, quando Amore mi parla, prendo nota delle sue parole e quindi mi sforzo di esprimere ciò che egli mi detta dentro con assoluta fedeltà». A conforto, Sapegno cita la sintetica parafrasi dell'Anonimo fiorentino: «Amore è mio dittatore, et io sono suo scrivano».

2.

Vi è, certo, l'enfasi sul «compito subalterno», quantunque sia giusto osservare che la «subalternità» ad una forza superiore, cui Dante attribuisce un ruolo così alto e primario, non è però impostazione così riduttiva.

Ma qui vogliamo porre l'accento sulla distinzione tra le due fasi: «noto» e «vo significando». Bene Sapegno distingue le due operazioni: «prendo nota [...] e quindi mi sforzo di esprimere». Già così Del Lungo nel suo commento alla *Divina Commedia* (Firenze 1926): «noto: scrivo»; «significando: *esprimendomi*». Altri interpreti hanno inteso in modo meno puntuale il valore del verbo «notare» e il nesso di successione temporale tra le operazioni indicate dai due verbi («notare» e «significare»). Nel commento di Scartazzini aggiornato da Vandelli (Firenze 1928⁹) «noto» viene spiegato con: «*sto bene attento a cogliere tutto ciò che mi dice*», e in quello di Casini aggiornato da Barbi la spiegazione è ancor più divagante: «Io sono uno che quando mi sento ispirato dal sentimento dell'amore, *osservo la natura* [= noto] *di questo sentimento*, e in conformità a ciò ch'ei suscita nell'animo mio, *ai fantasmi che eccita* nella mia immaginazione vado significando nelle parole». Dopo di che una specifica annotazione è dedicata alla parola «noto» spiegata con «osservo e *fermo con la mente*».

Siamo dunque di fronte a due proposte a riguardo dell'esatto valore di «noto» in questo contesto: (a) *scrivo*, (b) *osservo, sto attento, fermo con la mente*. Il nesso con la scrittura sembra però confermato dalle parole di Beatrice a proposito del giudizio che verrà dato su Federico II d'Aragona: «la sua *scrittura* fian lettere mozzel, che *noteranno* molto in parvo loco» (*Par.*, XIX, 134-135).

3.

Se ora torniamo al dialogo di Dante con Bonagiunta da Lucca ed al valore della celebre risposta cui Dante ricorre nei confronti della lusinghiera doman-

da del poeta lucchese, è evidente che lì siamo in un contesto di teoria e tecnica della composizione artistica. Dante si esprime con lo spirito dell'«artigiano» che mette in chiaro le procedure del suo lavoro, presentate peraltro come comuni ad altri impegnati nella stessa «arte».

In questo contesto di tecnica artistica, in un dialogo tra «artigiani» accomunati dalla stessa «arte», quel linguaggio è un linguaggio tecnico. Ed è chiaro che vengono evocate due distinte fasi del lavoro: (a) «noto», (b) «vo significando». Ad un primo *abbozzo scritto*, effetto immediato dell'«ispirazione», segue l'*elaborazione*, degna di essere portata «fuori» («colui che *fore* / trasse le nove rime» ha appena detto Bonagiunta), cioè «andare significando».

Il modello remoto di un tale modo di procedere si può riconoscere nel celebre luogo della *Vita Donati* di Virgilio in cui il grammatico descrive come Virgilio procedette nella composizione dell'*Eneide*: «Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit prout liberet quidque et nihil in ordinem arripiens» (§ 23).

Si può ragionevolmente affermare la conoscenza, da parte di Dante, della *Vita Donati*. Le prime parole che Virgilio pronuncia nel primo canto dell'*Inferno* («li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui»: 68-69) riecheggiano le prime parole della *Vita Donati*: «P. Vergilius Maro Mantuanus parentibus modicis fuit ac praecipue patre». Subito dopo, Donato indica l'anno di nascita di Virgilio con riferimento al primo consolato di Pompeo e Crasso (70 a.C.). E il Virgilio di Dante per parte sua prosegue con l'indicazione cronologica della propria nascita (v. 70: «Nacqui *sub Julio*, ancor che fosse tardi») e, subito dopo, col riferimento alla protettiva «vicinanza» di Augusto (v. 71: «e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto»): vicinanza e protezione del *princeps* nei confronti di Virgilio che è il tema dominante di tutto il resto della *Vita Donati*. Che dunque Dante, devoto lettore di Virgilio e soprattutto dell'*Eneide*¹ abbia frequentato, e studiato, esemplari virgiliani corredati della *Vita Donati* – del tipo, ad esempio, del manoscritto (X secolo) di Fleury oggi a Berna (Bernensis 172)² – è del tutto probabile.

¹ *Inf.* XX, 114; *Purg.* XXI, 94-99 (e *passim* per tutto il poema): nel canto XXVI (93) dell'*Inferno* Ulisse viene raffigurato come uno che ha già letto l'*Eneide*. In *Inf.* I, 82-83, Dante – pur in condizione sommamente disagiata – vanta, rivolgendosi a Virgilio, «'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume».

² La *Vita Donati* «precede la *Praefatio* del commento di Donato alle *Bucoliche*», e «si trova su fogli iniziali, finali o anche interni di codici virgiliani medievali insieme alla cosiddetta *Vita Bernensis*» (G. Brugnoli, voce *Vitae virgilianae*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. V, Roma 1990, pp. 571-588) in Donato, in quanto autore dell'*Ars maior* e maestro di Girolamo, viene collocato da Dante nel cielo del Sole tra i dodici sapienti (*Par.* XII, 137-138).

4.

Alla luce delle parole di Donato, che Dante certamente conosce, sulla tecnica compositiva di Virgilio nell'*Eneide*, tendo a pensare che «come ditta dentro» non sia da ritenersi ripetizione del concetto già espresso («quando Amor mi spira») ma sia piuttosto l'equivalente di «prout liberet quidque» (che Donato “rafforza” con un quasi tautologico «nihil in ordinem arripiens»).

Ha il suo peso anche la precisazione «particulatim» (che sembra quasi un riecheggiamento del sallustiano «carptim, ut quaeque memoria digna videbantur» (*Bellum Catilinae*, 4, 2)). È la classica composizione in due fasi – annotazione («noto») ed elaborazione compiuta («vo significando») – che i biografi tardo-antichi di Tucidide immaginarono (realisticamente) fosse peculiare anche del grande storico ateniese (Marcellino, 47).

Nel dialogo con Bonagiunta Dante descrive il suo *attuale* lavoro, non già quello pregresso. E non può non riferirsi all'analogia implicita in tutto il poema tra la *Commedia* e l'*Eneide*³; perciò non disdegna di delineare il lavoro intorno all'impegnativa sua materia nei termini “canonici” del lavoro di Virgilio intorno al poema-cardine della cultura medievale latina.

Onde è forse lecito chiedersi se «Amor» del verso 53 non sia l'«Amor» dell'ultimo verso del poema: la fonte sua d'ispirazione è quella, altissima, che – nella finzione creativa che sta alla base della *Commedia* – ha messo in moto e passo passo guidato il cammino del poeta nei tre «regni» e la corrispettiva, parallela, sua narrazione dell'inverosimile viaggio.

³ «L'alta mia tragedia» la definisce Virgilio (*Inf.* XX, 113).

Stefania Zanardi

Il Dante di Antonio Rosmini

1. In cammino verso lo studio di Dante

Nell'ambito delle celebrazioni per il VII centenario dantesco il presente lavoro intende rendere omaggio al Sommo Poeta soffermandosi sugli studi a lui dedicati da Antonio Rosmini, che, come testimoniano rilevanti contributi, si colloca in una posizione di tutto rispetto nella letteratura dantesca dell'Ottocento¹.

Ma quando e come Rosmini ha incrociato sul suo cammino Dante?

Una risposta a questo interrogativo la fornisce l'amico Niccolò Tommaseo con le seguenti parole:

Egli prese per tempo non solamente ad amare il verso di Dante, ma a penetrare nelle dottrine di lui, delle quali tanti suoi lodatori d'allora vissero e mo-

¹ Su Dante e Rosmini cfr. N. Tommaseo, *Antonio Rosmini*, «Rivista Contemporanea», III, 1855, pp. 832-833 (da cui si citerà); ripubblicato in Id., *Antonio Rosmini*, a cura di C. Curto, Domodossola-Milano 1958, pp. 15-17; P. Bellezza, *Idee di Dante e del Rosmini sul Galateo*, Milano 1890; F.X. Kraus, *Rosmini's Dantestudien (Studi Danteschi di Antonio Rosmini)*, in *Per Antonio Rosmini nel primo centenario dalla sua nascita 24 marzo 1897*, I, Milano 1897, pp. 477-495; L.C. Casartelli, *Dante e Rosmini*, «Rivista Rosminiana», IV, 1, 1910, pp. 39-45; M. Chiesa, *Rosmini e l'esegesi filosofica di Dante*, ivi, XXVIII, 1, 1934, pp. 19-25; T. Chioyenda, *Ancora di Dante e Rosmini*, ivi, XXVIII, 4, 1934, pp. 272-278; G.B. Pagani jr, *Vita di Antonio Rosmini scritta da un Sacerdote dell'Istituto della Carità*, Torino 1897. Edizione riveduta ed aggiornata dal prof. G. Rossi, I, Rovereto 1959, pp. 288-301; V. Vettori, *Antonio Rosmini e la tradizione dantesca del Risorgimento*, «Rivista Rosminiana», LVI, 2-3, 1962, pp. 333-335; A. Dominicus, *Il giovane Rosmini e la critica dantesca*, ivi, LX, 3, 1966, pp. 161-177; G. Radice, *Annali di Antonio Rosmini Serbati 1817-1822*, II, Milano 1968, pp. 384-388; M.A. Raschini, *Rosmini Serbati, Antonio*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1970, pp. 1040-1041; F. Battaglia, *Rosmini interprete di Dante e di Marsilio da Padova*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Rendiconti», LXI, 2, 1972, pp. 125-132; R. Cicala, *Gli appunti su Dante del giovane Rosmini*, «Microprovincia», XXXIV, 1996, pp. 107-115.

rirono digiuni, declamando intorno a quel poema e inzeppandone i modi in rima e in prosa senza intenderne il vero significato. Lo intendeva il Rosmini giovanetto, perché già erudito nel linguaggio delle antiche scuole e de' Padri; e non solo i filosofici e religiosi concetti ne comprendeva, ma i civili altresì; e scrisse allora ragionamenti ne' quali comentare il poema col libro della Monarchia e con gli altri di Dante; cosa per quel tempo nuova².

Il Roveretano, dunque, si accosta presto allo studio dell'Alighieri e della *Divina Commedia*, grazie anche al progetto giovanile di collaborare alle "aggiunte" al *Vocabolario* della Crusca³, sull'esempio del lavoro portato avanti dal padre filippino Antonio Cesari, portavoce del purismo letterario e promotore del culto di Dante, dopo la scomparsa dell'amico Clementino Vannetti e intitolato *Vocabolario dell'Accademia della Crusca, oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaia di voci e modi de' Classici*⁴.

Rosmini da adolescente è già in grado di cogliere profondamente il significato delle dottrine dantesche fino a comprendere l'articolata e complessa costruzione architettonica che il Sommo Poeta aveva edificato con le sue tre cantiche.

Rilevante, a riguardo, è la lettera del settembre 1814 che il diciassettenne roveretano indirizza a don Bartolomeo Scrinzi, nella quale, commentando lo scritto di Giovanni Battista Corniani de Moll sui *Secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*⁵, egli, con competenza, vi rintraccia una serie di errori riconducibili allo «stile incostante, all'erudizione mezzana», alla lingua ricca di «francesismi» per cui non «vi traluce un'ette della bella purità, ed eleganza de' trecentisti»⁶.

² Tommaseo 1855, p. 833.

³ Sul giovanile progetto rosmينiano di "aggiunte" al *Vocabolario* della Crusca, compreso nell'arco temporale che va dal 1813 al 1817, cfr. L. Malusa, S. Zanardi, *Le lettere di Antonio Rosmini-Serbatì: un "cantier" per lo studioso. Introduzione all'epistolario rosmينiano*, Venezia 2013, pp. 95-106; S. Zanardi, *L'Accademia dei Vannetti e la questione della lingua nelle lettere rosmينiane del periodo della formazione (1813-19)*, «Rivista Rosminiana», CVII, 2, 2013, pp. 87-98; Ead., *Spunti di "modernità" nell'interesse del giovane Rosmini per la lingua italiana, in Modernità e progresso. Due idee guida nella storia del pensiero*, a cura di G. Piaia e I. Manova, Padova 2014, pp. 123-141; L. Malusa, *Introduzione*, in A. Rosmini, *Lettere I (2 giugno 1813-19 novembre 1816)*, a cura di L. Malusa e S. Zanardi, Edizione Nazionale e Critica [d'ora in poi ENC], 61, Roma 2015, pp. 83-88.

⁴ Verona 1806-1811, 8 voll. Per quanto riguarda i rapporti tra Cesari e Rosmini cfr. G. Cottini, *Labate Antonio Cesari giudicato da Antonio Rosmini*, «La Rassegna nazionale», XXXVII, 1915, pp. 78-87; G. Grasselli, *Le relazioni e carteggio tra Antonio Cesari e Antonio Rosmini (documenti editi ed inediti)*, Reggio d'Emilia 1936; Malusa, Zanardi 2013, pp. 83-85.

⁵ Brescia 1804-1813, 9 voll.

⁶ Lettera di Rosmini a Scrinzi del 25 settembre 1814 circa (conservata nell'Archivio Storico dell'Istituto della Carità di Stresa [d'ora in poi ASIC], A. 1, I, ff. 72-81, l'intera lettera; in A. Rosmini, *Epistolario completo*, I, Casale Monferrato 1887, p. 36; ripubblicata in Rosmini 2015, p. 208, da cui si cita).

In particolare il giovane Antonio si stupisce di come l'autore possa concepire Dante come spettatore anziché attore:

Accusa e dannà Dante, che egli è *il solo Attore*, e appresso che egli *v'è piuttosto spettatore, che attore* io non so, se noi vorremo bene guatar la cosa, se egli abbia tutta la ragione. A me intanto pare, che egli sia molto di poca memoria se egli passeggiando *seco i tre regni* si dimentica, ASSAI SOVENTE di essere in sua compagnia. A me non avvenne mai tale infortunio⁷.

Si tratta di una lettera significativa in cui Rosmini pone l'accento sull'accezione morale della *Commedia* dantesca in polemica con la critica contemporanea volta a interpretarla come «una grande allegoria esclusivamente politica»⁸. Afferma, infatti, il Roveretano:

L'oggetto n'è chiaro; quello è di sottrarsi a que' tre vizi raffigurati sotto le tre fiere. La sua [dell'Alighieri] natura già troppo per li vizj avvilita, non avea piu forza di seguir la virtù, e tornare sulla diritta via solo tratta dalla bellezza di essa, vi faceva adunque mestieri una spinta, uno stimolo, questo fu il vedere i gastighi de' malvagi, e i premj de' buoni, e sì colla esperienza sensibile supplire al difetto della natura guasta⁹.

Come ha acutamente evidenziato Maria Adelaide Raschini questa lettera chiarendo l'intimo legame, in Dante, tra pensiero morale e pensiero politico, contiene in forma embrionale i criteri ermeneutici che si delinearanno successivamente, soprattutto negli appunti e negli schemi rosminiani sugli scritti danteschi degli anni 1821-22¹⁰.

Nonostante questi ultimi siano gli anni più proficui dedicati agli studi danteschi, non bisogna dimenticare le citazioni e i richiami al Sommo Poeta e alla sua opera con cui Rosmini arricchisce il suo epistolario e i suoi appunti tra il 1813 e il 1815. Ne sono un esempio i due quaderni intitolati *Affastellamento di cose per poesia* dove egli raccoglie passi attinti da diversi autori (Mosè, Virgilio, Orazio, Boezio, Dante, Petrarca, San Girolamo, Monti) formulando giudizi sulle loro modalità di fare poesia¹¹. A proposito dell'Alighieri così si

⁷ Ivi, p. 209.

⁸ Dominicis 1966, p. 162.

⁹ Rosmini 2015, pp. 209-210.

¹⁰ Raschini 1970, pp. 1040-1041.

¹¹ Entrambi i quaderni sono conservati in ASIC, A. 2, 86/5: il primo riporta la data del 25 ot-

esprime: «Scienza e robustezza; dice molto in poco, senza mostrare di volerlo dire; descrizioni vive, e pennellate nuove e maestre; metafore e similitudini brevi, e lunghe; nuova fantasia; animo grande»¹².

Il periodo in cui il Roveretano inizia a concentrarsi su Dante è, in particolare, quello trascorso a Padova con Tommaseo¹³, al quale, come quest'ultimo ricorderà nel ritratto apparso nel 1855 sulla «Rivista Contemporanea», ne aveva raccomandato lo studio:

Ammirava egli il verso di Dante; e a me, assorto ne' grandi Latini, ne raccomandava lo studio, non già con aridi o superbi o importuni consigli, da' quali e nelle lettere e nella vita per modestia e per senno s'asteneva; ma leggendomene qualche tratto con voce che gli usciva dal petto profondo, quella voce temperata di forza e di soavità, la quale egli conservò, come l'anima giovane e vergine, per infino a' giorni dell'estrema agonia¹⁴.

Ed è proprio grazie a Rosmini che nel Dalmata aumenterà l'interesse per il Sommo Poeta, interesse che culminerà nel suo prezioso *Commento alla Commedia*¹⁵.

tobre 1814 (ff. 1-17), mentre il secondo quella del 4 maggio 1815 (ff. 18-70). Ricordiamo che tra gli appunti di questi anni è presente in ASIC anche un manoscritto del 5 febbraio 1813 dal titolo *Similitudini e comparazioni di Simonino Ironta* (anagramma assunto dal Roveretano nell'Accademia dei Vannetti) contenente circa quattrocento massime con similitudini e raffronti attinti dalle Scritture, da autori greci e latini, ma specialmente da Omero nella traduzione italiana del Savini in versi, da Pindaro, da Dante e da Gray nella traduzione del Battura. Cfr. A. 2, 86/1, ff. 1-94; e Pagani jr, Rossi 1959, p. 65.

¹² *Affastellamento di cose per poesia*, I quaderno, in ASIC, A. 2, 86/5, f. 10. Cfr. L.M. Gadaleta, U. Muratore, *Introduzione*, in A. Rosmini, *Scritti letterari*, a cura di L.M. Gadaleta, U. Muratore, ENC, 58, Roma 2020, p. 38.

¹³ Cfr. Pagani jr, Rossi 1959, p. 289. Sulla formazione universitaria di Rosmini a Padova cfr. A. Zadro, *La filosofia a Padova nel primo trentennio del XIX secolo*, in *La formazione di Antonio Rosmini nella cultura del suo tempo*, a cura di A. Valle, Brescia 1988, pp. 67-78; U. Pellegrino, *Antonio Rosmini e la formazione padovana*, ivi, pp. 261-274; M. Serofilli, *La formazione teologico-istituzionale di Rosmini sulla grazia all'Università di Padova*, ivi, pp. 305-365; L. Malusa, *Teologia e filosofia negli studi padovani di Antonio Rosmini*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XXXII. 1999, pp. 103-132; M. Bennardo, *Persona e Trinità. La genesi e le fonti del pensiero antropologico e teologico di Rosmini*, Stresa 2006, pp. 95-100; Malusa, Zanardi 2013, pp. 127-149; Malusa 2015, pp. 104-124. Sui rapporti in generale tra il Roveretano e il Dalmata cfr. N. Tommaseo, A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, a cura di V. Missori, 3 voll., Milano 1967-1969; F.L. Marcolungo, *Tommaseo, Rosmini e la prima edizione del "Nuovo Saggio" (1830)*, in *Storiografia filosofica e storiografia religiosa. Due punti di vista a confronto. Scritti in onore di Luciano Malusa*, a cura di P. De Lucia et alii, Milano 2020, pp. 220-232.

¹⁴ Tommaseo 1855, p. 833.

¹⁵ Cfr. Pagani jr, Rossi 1959, p. 289. Cfr. anche D. Alighieri, *La Commedia*, con ragionamenti e

Se si volge lo sguardo ai sopracitati studi rosminiani degli anni Venti del XIX secolo, nell'anno del quinto centenario della morte del Sommo Poeta troviamo un quinterno datato 11 dicembre 1821 e denominato *Brevissime annotazioni sopra Dante Alighieri*¹⁶. Dalla lettura del manoscritto si evince che il filosofo di Rovereto avesse in animo di cimentarsi in un commento di tutto il poema dantesco, ma le osservazioni rosminiane abbracciano solo i primi dieci canti dell'*Inferno* e il quaderno termina con la data del 6 gennaio 1822. In questa sede non è nostra intenzione analizzare le note rosminiane, ma preme mettere in luce che se Rosmini avesse continuato il progetto, ci avrebbe offerto un lavoro prezioso per il nuovo criterio esegetico di «spiegare Dante con Dante», che successivamente riscuoterà successo nel panorama degli studi danteschi¹⁷.

Nello stesso periodo, la traduzione in latino del I canto dell'*Inferno* speditagli da Tommaseo¹⁸, suggerisce al Roveretano di scrivere una *Lettera sopra il I Canto di Dante* per esporre alcune sue considerazioni che non erano state avanzate dai commentatori precedenti. Così, infatti, dichiara all'amico Pier Alessandro Paravia il 2 dicembre 1821:

L'amico Tommaseo mandommi il primo canto di Dante, reso da lui latino. I versi latini sono presso che la metà degli italiani. Bene vi prometto io che questi è un mostro. Io son fermo di credere che, se Dante visse, si direbbe vinto; e Virgilio dispererebbe di far meglio. Queste lodi sono sperticate ed hanno faccia di menzogna, e vergogna mi fanno senza colpa, secondo l'espressione Dantesca: ma pure a voi audacemente le offerisco. Con questa occasione ho in animo di scrivere una lettera sopra il primo canto di Dante, per distendere alcuni miei pensieri che non mi ricordo aver trovati ne' commentatori finora per me letti¹⁹.

note di N. Tommaseo, 3 voll., Venezia 1837. Sul commento tommaseo cfr. ad esempio V. Marucci, *Per l'edizione del Commento alla Commedia di Niccolò Tommaseo*, «Rivista di Studi Danteschi», I, 2, 2001, pp. 242-258; M.G. Pensa, *Niccolò Tommaseo e il Commento veneziano alla Commedia*, in *Niccolò Tommaseo. Dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, atti del convegno di studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002) a cura di M. Allegri, Rovereto 2004, pp. 135-175.

¹⁶ Il manoscritto conservato in ASIC, A. 2, 71/B è pubblicato in Dominicis 1966, pp. 174-177.

¹⁷ Ivi, p. 164.

¹⁸ Cfr. la lettera di Tommaseo a Rosmini senza data, ma del novembre 1821 in Tommaseo, Rosmini 1967-1969, I, 1967, p. 173.

¹⁹ Lettera di Rosmini a Paravia del 2 dicembre 1821 (conservata nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia [d'ora in poi BMVC], e, cart. 63 [30]; in A. Rosmini, *Giovane età e primi studi di Antonio Rosmini-Serbatì. Lettere a Pier-Alessandro Paravia*, raccolte e annotate dall'abate J. Bernardi, Pinerolo 1860, pp. 125-126; in Rosmini 1887, pp. 413-414).

La *Lettera*, iniziata da Rosmini su sollecitazione dello stesso Paravia, non viene portata a termine e rimane inedita fino alla sua pubblicazione, nel 1966, sulla «Rivista Rosminiana» per le cure di Armando Dominicus²⁰.

Pur essendo breve (solo quattro facciate), essa presenta alcuni elementi che allora potevano sembrare originali e innovativi. In primo luogo il I canto viene concepito dal Roveretano come il proemio dell'intero poema e la chiave dello stesso: «Le tre cantiche sono divise ciascuna in 33 canti, e questo I Canto, che si mette di solito per primo dell'Inferno, [...] è separato ed è il proemio di tutto il lavoro; e anche dà la chiave ossia mostra lo spirito dell'autore in tutta l'opera»²¹.

Questo spirito di Dante, inoltre, è l'insegnamento della morale aristotelica suddivisa in tre parti: «La prima delle quali riguarda l'individuo e si denomina Morale o Etica propriamente, la seconda regola la famiglia e fu chiamata Economia, la terza poi insegna a reggere la Repubblica, di molte famiglie composta e Politica è detta»²².

E nella *Commedia* dantesca, ad avviso di Rosmini, «s'insegna tutta questa gran scienza praticamente con fatti, con immagini [*sic*], con ornamenti di stile dipingendo tutto quello che avviene nell'umana vita, correggendo i vizi e le virtù commendando»²³.

Per convalidare la tesi dell'intento morale del poema il filosofo di Rovereto si avvale dell'epistola dantesca a Cangrande della Scala e in particolare del passo dove precisa: «“Poëta agit de Inferno isto, in quo peregrinando ut viatores, mereri et demereri possumus”»²⁴.

In quel tempo Rosmini stava preparando uno studio sistematico sull'Alighieri dal titolo *Del bello universale della Divina Commedia*, che rimane, però, solo un abbozzo in fascicolo manoscritto e che avrebbe dovuto articolarsi in cinque discorsi: *Dell'architettura dell'universo Dantesco (tempo del viaggio)*; *Della politica Dantesca*; *Della Dantesca Morale Filosofia*; *Della Teologia di Dante*; *Dell'artificio oratorio e poetico di Dante*. Quest'ultimo avrebbe dovuto a sua volta suddividersi in quattro sottotitoli: *Varietà dei modi onde introduce*,

²⁰ Il manoscritto conservato nel faldone dell'ASIC, A. 2, 71/B è pubblicato in Dominicus 1966, pp. 173-174. La *Lettera* rosminiana doveva essere pubblicata sul «Giornale di Treviso» grazie all'interessamento di Paravia, ma non è stata terminata da Rosmini «probabilmente per altri sopravvenuti impegni, per i cattivi modi del Marzari, direttore del Giornale di Treviso, per colluvie di dissertazioni dantesche nell'anno del centenario» (Radice 1968, pp. 385-386).

²¹ Dominicus 1966, p. 173.

²² Ivi, p. 174.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*. Come ha sottolineato Dominicus «in ciò il Rosmini sarà seguito più tardi da Witte e da altri che come lui credettero all'autenticità della lettera» (*ibidem*).

*fa scoprire le persone; Persone viventi artificiosamente introdotte; Modo indiretto di distinguere le cose; Fatti da lui inventati secondo il verosimile (come per es. Pier delle Vigne, Conte Ugolino, Francesca D'Arimino, Ulisse ecc.)*²⁵.

Dei cinque discorsi solo il secondo sulla politica viene terminato ed è Rosmini stesso ad annunciarlo nella lettera a Paravia datata 16 febbraio 1822: «Avrei una dissertazione *Sopra le idee politiche di Dante che possono illustrare la Divina Comedia*. E quando vi parrà ch'io la mandi, la manderò a voi, che voi a nome mio la presenterete. Fo conto di premettervi una lettera con cui la indirizzo al detto Ateneo, ma vorrei anche stamparla»²⁶.

Questo discorso, inviato al soprammenzionato Ateneo di Treviso²⁷, non viene stampato e rimane nelle carte di Rosmini in quanto ritenuto da quest'ultimo non degno di pubblicazione. Di ciò abbiamo testimonianza nella sua lettera indirizzata al teologo Giuseppe Gatti nel 1852 in risposta alle richieste di delucidazioni di alcuni passi danteschi:

È vero quello che Ella dice, che io già feci il disegno di esporre in alcuni ragionamenti la dottrina sparsa nella *Divina Commedia* dedicando un ragionamento a ciascuna scienza. Ma saranno passati trent'anni da quel tempo, in cui avea più agio di coltivare le amene lettere; e allora di que' ragionamenti non ne stesi che uno: la *Politica Dantesca*. Dovrei rovistare quelle vecchie carte per rinvenirlo, del che La prego di dispensarmi, che probabilmente nulla ci troverei che fosse degno del suo desiderio²⁸.

Lo scritto rosminiano *Della dottrina politica di Dante*, denominato originariamente *Dissertazione sopra il libro "De Monarchia" di Dante Alighieri*, sarà pubblicato postumo per le cure del dantista Paolo Perez²⁹ e da lui giudicato «notevolissimo in un giovane ventiquatrenne, e nell'anno 1821, o 1822,

²⁵ Ivi, p. 165. L'abbozzo si trova nell'ampio faldone in ASIC, A. 2, 71/B.

²⁶ Lettera di Rosmini a Paravia del 16 febbraio 1822 (BMVCE, cart. 63 [31]; in A. Rosmini 1860, p. 129; in Rosmini 1887, p. 422).

²⁷ Cfr. la lettera di Rosmini a Paravia del 24 agosto 1822 (BMVCE, cart. 63 [32]; in A. Rosmini 1860, p. 131; in Rosmini 1887, p. 435).

²⁸ Lettera di Rosmini a Gatti del 12 giugno 1852 (ASIC, A. 1, XXVII, P. II, ff. 342-343, l'intera lettera; in A. Rosmini, *Epistolario completo*, XI, Casale Monferrato 1893, pp. 616-617).

²⁹ Cfr. A. Rosmini, *Letteratura e arti belle*, a cura di P. Perez, 2 voll., Intra 1870-1873, II, 1873, pp. 251-267 (da cui si citerà); ripreso in A. Rosmini, *Sopra alcune idee politiche di Dante*, Lettura accademica con illustrazione di A. Serena, Rovereto 1911 (estratto dagli «Atti dell'Accademia degli Agiati», ser. III, XVII, 1, 1911, pp. 3-19); ora in Rosmini 2020, pp. 561-572; ripubblicato a cura di L.M. Gadaleta, «The Rosmini Society», II, 1-2, 2021, pp. 215-228 (trad. inglese a cura di S.F. Tadini, ivi, pp. 229-243). Il manoscritto è conservato in ASIC, A. 2, 70/A, ff. 2-25.

quando appena cominciavasi a bisbigliar di studi civili e politici intorno a Dante»³⁰.

Su di esso ci soffermeremo nel paragrafo seguente.

2. L'interpretazione rosminiana della politica dantesca

Nel suddetto studio sulla politica dantesca Rosmini dimostra che è possibile interpretare la *Divina Commedia* solo se ci si avvale del *De Monarchia* e del *De Vulgari Eloquio*, in cui troviamo le dottrine politiche e linguistiche dell'Alighieri; «Cosa che fino ad allora non era stata fatta da alcuno, per cui il poema o non era stato inteso o era potuto sembrare ridondante di particolare inutili»³¹.

Il saggio si apre con il rimprovero a Karl Ludwig von Haller che, nella celebre opera del 1820 dal titolo *Restauration der Staats-Wissenschaft*, dimostra di non conoscere i tre libri del *De Monarchia* dantesco³²:

Chi penetrando nell'intimo delle cose confronterà il pensare dell'Alighieri intorno al civil governo col pensar de' moderni italiani, vedrà che in quelli che più si millantano pieni di amor nazionale, non v'ha forse dottrina e sentimento di cui non si rinvenga il germe nel principe de' nostri poeti e de' nostri pensatori. Il che se apparisce in tutte le sue opere, più specialmente si può vedere nei tre libri *De Monarchia* [...]. Il quale politico trattato se avesse conosciuto Carlo Lodovico Haller, nella insigne sua opera della *Ristorazione della scienza politica*, stampato l'anno scorso a Winterthur, avrebbe forse ritrovate presso gli Italiani le prime cause di quel sistema, di cui trovò i germogli solo nelle opere più recenti intitolate: *Vindiciae contra tyrannos*, e *De Rege et Regis institutione*, stampata l'una a Edimburgo, l'altra a Toletto nel declinare del secolo XVI³³.

Rosmini delinea poi sinteticamente i principi politici di Dante attingendoli dal *De Monarchia*: un sistema politico con a capo un solo monarca in grado

³⁰ Perez 1870-1873, II, 1873, p. 251 nota 1. Cfr. L. Rodler, *Paolo Perez e una lettura rosminiana della Commedia dantesca*, «Rosmini Studies», VIII, 2021, pp. 333-345.

³¹ Dominici 1966, p. 166.

³² Cfr. C.L. von Haller, *Restauration der Staats-Wissenschaft oder Theorie des natürlich-geselligen Zustands der Chimäre des künstlich-bürgerlichen entgegengesetzt*, 6 voll., Winterthur 1820-1834. L'opera è conservata nella Biblioteca Antonio Rosmini del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa [d'ora in poi BAR], D.VII.30-33.

³³ Rosmini 1873, pp. 251-252. Il riferimento di Rosmini al lavoro di Haller come «stampato l'anno scorso» permette di attribuire lo scritto rosminiano al 1821 (ivi, p. 252; cfr. Gadaleta, Muratore 2020, p. 31).

di realizzare un grande disegno di pace universale; l'idea che l'ufficio di questa monarchia appartenga di diritto ai Romani. Il Roveretano così dichiara:

Nella quale opera egli [Dante] immagina che un solo Monarca sia necessario in tutto il mondo, o almen uno che sopra tutti gli altri Principi abbia potestà. Ed in questo modo egli forse il primo di tutti immaginò un gran disegno di pace universale; perché, dic'egli, la guerra non sorge se non se fra due eguali, e non allorché, essendovi un solo Monarca, non vi è né pure un competitore che con lui possa contendere: cosa in vero che, se fosse POSSIBILE E GIUSTA, conserverebbe per avventura meglio quella pace, che i moderni politici ripongono in un certo equilibrio di poteri e di principati. Dimostrato questo nel primo libro, passa nel secondo a provare, per quanto egli crede, che l'ufficio di questa Monarchia appartiene per proprio diritto ai Romani; che nelle loro guerre se l'erano procacciato giustamente e colla mira del bene universale del mondo; che tutti i barbari che hanno invaso l'impero romano, tutti i principi che hanno diminuito la romana potenza hanno offesi diritti sacrosanti; che egli intende con questo libro a diradare le tenebre dell'ignoranza in tutti questi re e in tutti questi principi, a dimostrare il genere umano libero da loro giogo, e intuona persino il terribile: *Dirumpamus vincula eorum et projiciamus a nobis jugum ipsorum*. Passa poi nel terzo a insegnare, che questo romano imperio è da tutti indipendente³⁴.

In base a queste idee politiche dell'Alighieri, secondo Rosmini, si possono cogliere molti passi della *Divina Commedia*.

Innanzitutto si comprende la ragione per cui egli scelse Virgilio a guida del suo viaggio:

Non è lo stile di Dante imitazione di Virgilio più che di qualunque altro latino autore. Anzi, se si vogliano guardare i passi imitati, più sembra Dante aver tolto da Lucano, che da Virgilio sebbene né dall'uno né dall'altro il bello stile del suo scrivere, ma da se stesso. Tolse bensì da Virgilio lo stile del pensare interno a Roma; perciò Virgilio è il suo autore. Poiché Virgilio rivolse il suo poema dell'Eneide a descrivere l'antica origine dei Romani, e le cure degli Dei e degli uomini nella fondazione della gente latina. E su questa origine dei Romani cantata da Virgilio si fonda specialmente Dante nella Monarchia, per attribuir loro il dominio del mondo³⁵.

³⁴ Rosmini 1873, pp. 253-255.

³⁵ Ivi, p. 255.

I primi due canti dell'*Inferno* appaiono per conseguenza al Roveretano come la chiave per capire gli altri, «che senza questo lume essi ci sembrerebbero pieni di circostanze inutili, e di un dialogo affettato e ridondante di circonlocuzioni, delle quali non si vedrebbe ragione»³⁶.

Inoltre si intende perché Dante abbia collocato il gran Dite al centro dell'*Inferno* e abbia inflitto a Bruto e Cassio un castigo analogo a quello di Giuda. Infatti Dante, dopo il tradimento di Gesù Cristo, «altro non vede maggior delitto che il tradimento di Cesare» e poiché «il regno spirituale ed il regno temporale, secondo la sua opinione, sono amendue inviolabili, così amendue i traditori di questi meritano un castigo di simile specie»³⁷.

Si capisce anche il motivo per il quale Catone sia stato collocato a guardia della porta del *Purgatorio*: se egli non avesse peccato contro la monarchia sperando di trovare la libertà nella repubblica, Dante l'avrebbe collocato «fra' salvi, ma morti, secondo l'umana opinione, senza fede, nel XX Canto del Paradiso»³⁸.

Per quanto concerne la terza cantica Rosmini mette in luce che in essa il poeta mirò più all'Impero spirituale e alla virtù morale che alla politica; ma fa notare che l'Impero spirituale viene descritto sempre come esempio dell'Impero umano³⁹.

Per mostrare come Dante abbia quale finalità l'unificazione nazionale resa possibile solo dalla Monarchia, Rosmini evidenzia che egli si serve dei tre mezzi più efficaci per riunire un popolo: la politica, l'arte e la lingua, «pungendo i partiti, e tutto quello che avesse idea di privato, o di municipio [...]. E punge i difetti di quasi tutte le città d'Italia, acciocché, tolti questi, esse potessero riunirsi insieme»⁴⁰.

Sull'amore grandissimo dell'Alighieri per la patria Rosmini non si sofferma, ritenendo sufficiente quanto ne aveva scritto Giulio Perticari nell'allora recente opera *Dell'amor patrio di Dante*⁴¹; tuttavia il Roveretano precisa che l'amore dantesco per l'Italia è l'amore per la Monarchia. Infatti, a suo avviso, Dante opera una distinzione tra il popolo di Firenze, discendente dai Romani, cioè da Cesare fondatore della città, quello venuto da Fiesole e quello venuto dal contado dopo la distruzione di Totila⁴². E se da un lato l'Alighieri

³⁶ Ivi, p. 257.

³⁷ Ivi, p. 258.

³⁸ Ivi, p. 259.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, pp. 250-261.

⁴¹ Cfr. G. Perticari, *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il Volgare eloquio*, 2 voll., Bologna 1822. Cfr. Biblioteca di Casa Rosmini, Rovereto, S.07a.26-27.

⁴² Cfr. Rosmini 1873, p. 262.

elogia la Firenze antica, figlia di Roma, dall'altro «cerca di correggere in essa i vizj nuovamente introdottisi, e sopra tutto quell'orgoglio di lei, col quale voleva primeggiare in Italia, e quindi ingiuriare ai diritti di Roma, che il Poeta vuole sacratissimi»⁴³.

Rosmini osserva poi che Dante sapeva bene che i maggiori meriti di Firenze erano «quelli della cortesia, della lingua, degli studj e dell'armi», per i quali aveva la pretesa di collocarsi al di sopra delle altre città italiane⁴⁴. E al fine di abbassare Firenze, «per mettere una certa eguaglianza in tutta l'Italia, e tolto l'amore di municipio instillarvi l'amor di nazione», Dante eleva la Lombardia anche sopra di lei⁴⁵.

Il filosofo di Rovereto conclude il saggio sottolineando che anche il *De Vulgari Eloquio* sembra essere costruito sullo stesso sistema, perché ad accelerare l'unione dei Comuni nell'unica grande Monarchia avrebbe contribuito in modo efficace l'unificazione di tutti i dialetti d'Italia in quel «parlare universale e nobile», che l'Alighieri avrebbe desiderato prendesse il nome di *corrigiano* dalla Corte che doveva nascere in Italia⁴⁶.

Dalla già citata lettera al teologo Gatti del 1852 è emerso come Rosmini, dopo il 1822, abbia abbandonato l'amena letteratura e gli studi danteschi⁴⁷; ma sarebbe errato supporre che in lui si siano affievoliti l'ammirazione per Dante. Le sue opere, anche quelle dell'età matura, contengono, infatti, nutrite citazioni del Sommo Poeta⁴⁸.

⁴³ Ivi, p. 263.

⁴⁴ Ivi, p. 264. Dominici osserva che il modo con cui il Roveretano sente la «cortesia» ha suggerito a Paolo Bellezza di scrivere il già citato saggio *Idee di Dante e del Rosmini sul Galateo*. Cfr. Dominici 1966, p. 169 nota 29. Cfr. *Rassegna Bibliografica*, «La Rassegna Nazionale», XIV, 1892, pp. 392-393.

⁴⁵ Rosmini 1873, p. 264.

⁴⁶ Ivi, pp. 266-267. Come ha rilevato Casartelli l'amore per la patria rappresenta un punto che accomuna Rosmini e il Sommo Poeta: «L'uno e l'altro ebbero in mira la creazione d'un'Italia una, benché la concepissero in maniera diversa, e anche diversa da quella in cui per forza d'eventi quell'unità si è compiuta. Il sogno di Dante, che le città e Stati Italiani voleva uniti in confederazione sotto l'Imperatore, è troppo conosciuto, né occorre parlarne. Il Rosmini fu ben lontano dal pensare al dominio supremo di uno straniero; il suo progetto, è vero, fu pure di una confederazione degli Stati italiani non però sotto l'egemonia d'un *Imperatore Romano*, ma sotto la presidenza onoraria del Romano Pontefice» (Casartelli 1910, pp. 42-43). Sul progetto rosminiano di una confederazione nazionale cfr. A. Rosmini, *Della missione a Roma di Antonio Rosmini-Serbatì negli anni 1848-49*, Torino 1881; ed. a cura di L. Malusa, Stresa 1998; ora in *Scritti autobiografici inediti*, a cura di L. Malusa e S. Zanardi, ENC, 1/A, Roma 2020. Cfr. anche lo studio di L. Malusa, *Antonio Rosmini per l'unità d'Italia. Tra aspirazione nazionale e fede cristiana*, Milano 2011.

⁴⁷ Cfr. Rosmini 1893, p. 616.

⁴⁸ «In ogni modo la venerazione del Rosmini per Dante – con cui ebbe comune il fine di ricondurre l'uomo a Dio, dandogli per guida la ragione illuminata dalla fede – rifulse nel suo letto di morte, quando il Manzoni vegliava l'agonia dell'amico, interrompendo di tratto in tratto le preci

In particolare siamo debitori a Paolo Perez che, nella sua raccolta degli scritti letterari di Rosmini, oltre ai saggi sulla idea politica di Dante, ha incluso vari commenti alla dottrina teologica del poeta, attingendoli dalle opere rosminiane quali ad esempio il *Nuovo saggio sull'origine delle idee* (1830), *Psicologia* (1846), *Aristotele esposto ed esaminato* (pubblicato postumo nel 1857), *Antropologia soprannaturale* (pubblicata postuma nel 1884)⁴⁹. A tali dottrine accenneremo nel successivo paragrafo.

3. Note rosminiane sulla dottrina ideologica e teologica di Dante

Nella parte ideologica delle suddette allusioni rosminiane alla dottrina ideologica del Sommo Poeta vengono analizzati i rapporti esistenti tra quest'ultimo, San Tommaso e Aristotele riguardo alla questione gnoseologica dell'origine delle idee. Nello specifico Rosmini trova che, nelle quattro terzine di *Purg.* XVIII, 49-60, Dante pone innato «l'intelletto delle prime notizie», in quanto «è nell'uomo, come è nell'ape *lo studio di far lo mele*», escludendo dunque l'opinione degli aristotelici che intendono spiegare l'origine dei principi primi per mezzo dei sensi e dell'induzione⁵⁰.

Questa considerazione è seguita da alcune osservazioni sull'uso della parola verità e specialmente di che essa ci illumina con il suo «dolce aspetto» (*Par.* III, 2-3). Secondo Rosmini occorre distinguere tra la verità, come esemplare delle cose, e le cose vere, in quanto conformi al loro esemplare. Tale distinzione ha portato l'Alighieri a denominare la divina Triade «l'alta luce, che da sé è vera» (*Par.* XXXIII, 54) e di creare il verbo «inverarsi», vale a dire farsi partecipe del vero e prendere dell'Essere quanto è più possibile (*Par.* XXVIII, 39)⁵¹.

Per quanto riguarda la facoltà della riflessione il filosofo di Rovereto concorda ancora con Dante nel reputare che «gli antichi avevano conosciuto sì bene che il riflettere non è atto del senso, ma dell'intendimento, che dal riflettere caratterizzavano talora la facoltà intellettuale» come fa quest'ultimo in quel verso, in cui, distinguendo le tre potenze dell'unico spirito, fa riferi-

comuni per recitare qualche terzina del sacro poema» (Pagani jr, Rossi 1959, p. 301).

⁴⁹ Cfr. Rosmini 1873, pp. 268-278 (*Della dottrina ideologica di Dante*); ivi, pp. 279-288 (*Della dottrina teologica di Dante*).

⁵⁰ Ivi, p. 270.

⁵¹ Cfr. ivi, pp. 271-272. Cfr. A. Rosmini. *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, 4 voll., Roma 1830; ed. a cura di G. Messina, 3 voll., ENC, 3-5, Roma 2003-2004 (da cui si cita): III, 2004, n. 1114, p. 72 e n. 1119, p. 76.

mento a «un'alma sola, che vive, e sente, e sé in sé rigira» (*Purg.* XXV, 75)⁵².

Rosmini prende poi in esame i versi danteschi dove si parla dell'attenzione e contemplazione così intensa, che toglie la capacità di riflettere e di ritornare con la memoria sulle cose contemplate (*Purg.* I, 4-9)⁵³.

La parte teologica degli accenni a Dante si incentra inizialmente, invece, sul concetto dantesco di Dio, attinto da Aristotele, concetto che il Roveretano rintraccia nel primo canto del *Paradiso* (*Purg.* I, 103 ss.), dove Beatrice spiega al poeta l'ordinamento teleologico dell'universo⁵⁴.

Successivamente viene esposta la dottrina riguardante la Risurrezione della carne (*Purg.* VII, 71 ss.)⁵⁵, la quale è provata da Dante, secondo Rosmini, con i seguenti due principi:

Il primo, che l'anima intelligente è spirata senza mezzo da Dio stesso, e perciò è libera e "non soggiace alla virtù delle cose nuove" [*Purg.* VII, 71-72] cioè delle creature; ed appunto perché è distillata senza mezzo dalla divina bontà, tiene più della simiglianza col Creatore [ivi, 73-75]. [...] Il secondo principio, che quantunque il corpo umano sia composto d'elementi informati di creata virtù, e però di natura sua sia corruttibile, tuttavia questi elementi furono raccozzati a formare quel corpo di Dio stesso "allora che li primi parenti entrambo fensi" [ivi, 147-148]⁵⁶.

Dante ha ritenuto di esporre la dottrina della Risurrezione da questi due principi, ma ad avviso del filosofo di Rovereto, non è riuscito a mostrarci e spiegarci l'argomentazione ad essa sottesa. La prova a dedurre Rosmini stesso in questa duplice maniera:

⁵² Rosmini 1873, pp. 272-273.

⁵³ Ivi, p. 274. Cfr. Rosmini 2003-2004, II, n. 549, 2004, pp. 125-126. La medesima dottrina verrà ripetuta da Rosmini nell'opera *Psicologia* avvalendosi di molti altri passi della *Commedia*. Cfr. A. Rosmini, *Psicologia. Libri X*, 2 voll., Novara 1846-1848; ed. a cura di V. Sala, 4 voll., ENC, 9-10/A, Roma 1988-1989 (da cui si cita): III, 1989, n. 1678, p. 193.

⁵⁴ Cfr. Rosmini 1973, pp. 279-281; Id., *Aristotele esposto ed esaminato*, a cura di F. Paoli, Torino 1857; a cura di E. Turolla, 2 voll., Padova 1963-1964; a cura di G. Messina, ENC 18, Roma 1995 (da cui si cita): n. 363, pp. 532-535.

⁵⁵ Cfr. Rosmini 1873, pp. 281-284. Perez ha qui raccolto la spiegazione rosminiana della teoria della Risurrezione contenuta nella più volte citata lettera di Rosmini al canonico Gatti del 12 giugno 1852: cfr. Rosmini 1893, pp. 614-617. L'epistola è stata inserita dallo stesso Gatti nel suo volume *Beatrice, ossiano, Bellezze teologiche e letterarie della Divina Commedia*, Casale Monferrato 1852, pp. 97-101.

⁵⁶ Rosmini 1873, pp. 281-282.

I° L'anima è immortale e incorruttibile nella sua sostanza; ma, essendo libera, può perdere e perdette la sua nobiltà col peccato "che la disfranca e falla dissimile al sommo Bene"; di che venne la morte dell'uomo. Ma avendo Iddio riempito colla redenzione là dove avea votato la colpa, l'anima ricovrò la sua dignità. Quindi anche il corpo doveva risuscitare, perché l'anima e il corpo formano un ente solo, onde dice che "l'umana carne fessi allora che li primi parenti entrambo fensi", volendo dire, che non si fece l'*umana carne* da sé sola, ma come parte di tutto l'uomo. Onde, se si toglieva il peccato, doveva restituirsi tutto l'uomo nello stato di prima, e con esso l'umana carne per la risurrezione: altrimenti l'anima stessa sarebbe stata imperfetta, né potea lasciarla tale, tolto il peccato, la divina Bontà⁵⁷.

Rosmini precisa che questa prima argomentazione è dedotta dal fatto che il corpo è necessario compimento dell'anima, argomentazione questa che accomuna molti Scolastici.

La seconda, invece, è così formulata:

II° L'altro argomento poi di semplice convenienza, è tratto dall'essere stato il corpo del primo padre formato immediatamente da Dio, benché non distillato o piovuto dalla divina bontà *senza mezzo*, perché composto di terra ed elementi; onde non è simile a Dio come l'anima, né dotato delle prerogative dell'anima se non in quanto ne partecipa dall'unione coll'anima stessa. Dante dunque distingue le cose create in tre classi: 1° quelle che sono venute totalmente da Dio, e queste sono gli Angeli e il cielo; 2° quelle, la cui *materia* e la cui *virtù informante* è venuta da Dio, ma non la forma, e queste sono gli elementi e l'anime belluine e vegetabili; e 3° finalmente quelle composte delle une e delle altre, benché questa composizione a principio l'abbia fatta Dio stesso⁵⁸.

Nell'interpretazione rosminiana della parte finale del VII canto, sebbene Dante non si allontani dalla dottrina scolastica, sembrerebbe avvicinarsi più a Platone che ad Aristotele. E per convalidare tale tesi il Roveretano cita, in primo luogo, il celebre passo del *Timeo* platonico corrispondente ai versi danteschi «La divina bontà, che da sé sperne ogni livore»⁵⁹. Quindi egli fa

⁵⁷ Ivi, p. 282.

⁵⁸ Ivi, pp. 282-283.

⁵⁹ *Par.* VII, 64-65. Cfr. Platone, *Timeo*, 29 e. Cfr. Rosmini 1873, p. 283. Sulla conoscenza dantesca del *Timeo* platonico cfr. l'appendice di G. Fraccaroli, *Dante e il "Timeo"*, in Platone, *Timeo*, tradotto da G. Fraccaroli, Torino 1906, pp. 391-424.

riferimento a tutti gli altri punti in cui si tratta della formazione degli astri, degli animali e dell'uomo, così che non è fuori luogo pensare che Dante conoscesse, almeno tramite Calcidio, questo dialogo platonico, come risulta dal IV canto del *Paradiso*, a cui si richiama esplicitamente (*Par.* IV, 22-24, 49-63)⁶⁰. Con ciò, non si esclude, per Rosmini, che Dante possa aver attinto alcune frasi platoniche da Aristotele che le ha ripetute⁶¹.

Per quanto riguarda, infine, la precisione con cui Dante utilizza e sovente crea nuovi termini, Rosmini osserva che l'espressione dantesca «deiforme regno» per designare il regno dei beati (*Par.* II, 19-21) è estremamente corretta teologicamente, in quanto in cielo la forma dei beati è davvero Dio. Ciò, a suo giudizio, «apparirà tanto più coerente alla tradizione cristiana, quando si noti che fu comune a molti Padri antichi l'interpretare il *Regno di Dio* per lo stesso Spirito Santo che regna colla grazia nelle anime, come si può vedere in S. Cirillo, in S. Gregorio Nisseno, e altri ancora»⁶².

Alla luce di quanto è emerso fino ad ora, d'accordo con Dominicis, si può concludere che, nonostante le idee rosminiane su Dante siano rimaste un mero abbozzo o una raccolta di frammenti disgiunti (nel caso del lavoro curato da Perez), l'acutezza delle intuizioni del Rosmini non risiede nell'aver anticipato Witte, Blanc e Filalete, che posero l'accento sull'interpretazione etico-religiosa dell'allegoria dantesca, bensì «nell'aver saputo cogliere i nuovi apporti dell'interpretazione storico-politica e nell'averli in certo modo integrati con quel tanto di buono che aveva l'interpretazione tradizionale»⁶³. Così Rosmini, come ha evidenziato anche Raschini, «facendo leva sulla passione politica di Dante», vi ravvisa «l'impegno di una lotta per il bene politico contro determinati mali politici e, senza ridurre l'intero poema a questo solo intento, egli trova nella politica dantesca il compimento storico dell'etica e nella morale il fondamento della politica»⁶⁴.

⁶⁰ Rosmini 1873, p. 284.

⁶¹ Ivi, p. 283.

⁶² Ivi, pp. 287-288. Cfr. Id., *Antropologia soprannaturale*, 3 voll., Casale Monferrato 1884; ed. a cura di G. Pusineri, 2 voll., XXVII-XXVIII, Milano 1955-1956; ed. a cura di U. Muratore, 2 voll., ENC, 39-40, Roma 1983 (da cui si cita): I, 1983, L. I, Cap. V, art. XVI, pp. 113 ss.

⁶³ Dominicis 1966, p. 171.

⁶⁴ Raschini 1970, p. 1041.

Patrizia Paradisi

«Se Dante visse si direbbe vinto».
Tommaseo traduttore in latino della *Commedia*

Ben ti provvide il Ciel, quando al tuo core
commise il fior de giovanetti ingegni.

[...]

Oh se possente meditar solingo,

e lavor diuturno, e intégra vita,

[...] dal Ciel t'impetri

[...] pregne di fecondi veri

splendide carte [...];

te beato in fra mille! Allor potrai

volgere al mondo, che da lunge amasti,

sereno il guardo, e dir morendo: io vissi.

N. Tommaseo, *A un maestro*

Ad Alfonso Traina (1925-2018),

il maestro che per primo

mi ha messo sulle tracce

di Niccolò Tommaseo

1. Tommaseo e i centenari danteschi

Per le terre d'Italia, che ricettarono questo profugo corre ora la gloria a rintracciare e baciare le sue vestigia; interroga i monumenti, le storie, le tradizioni, per poter dire al fine: qui stette Dante Alighieri. [...] Questa Italia ch'ei punse con la feroce libertà del suo verso, questa Italia lo adora, e par quasi mutata in un gran tempio, consacrato al suo nome. [...] Legger Dante è un dovere; rileggerlo è un bisogno; gustarlo, un gran segno di genio; compren-

dere con la mente la immensità di quell'anima, egli è un infallibil presagio di straordinaria grandezza¹.

Se non fosse per il carattere un po' aulico del lessico, questo passo potrebbe essere scambiato per una cronaca dei nostri giorni: è invece il giovane Niccolò Tommaseo che, reduce dal fervore dantesco del 1821, dà una delle sue prime prove di conoscitore della *Commedia* (e dello spirito dei tempi) non senza rinunciare al suo spirito pungente, che già intravedeva gli eccessi impliciti nelle celebrazioni dei centenari. E si era solo negli anni Venti dell'Ottocento (quasi un secolo dopo, come noto, Rodolfo Renier avrebbe stigmatizzato tale rischio nel celebre articolo *Dantofilia, dantologia, dantomania* pubblicato il 12 aprile 1903 sul «Fanfulla della Domenica»).

Per puri motivi anagrafici Tommaseo si è trovato a vivere, da giovanissimo e in tarda età, i due centenari danteschi dell'Ottocento, 1821 e 1865, celebrandoli entrambi con la propria opera; ma solo per motivazioni esclusivamente personali, culturali intellettuali e individuali, egli ha fatto di Dante una sorta di alterego, l'autore che lo ha accompagnato per tutta la vita fino a diventarne quasi controfigura² (oltre che costituire uno dei momenti di maggior pregio della sua opera critica, con il tuttora imprescindibile commento alla *Commedia*)³. Nell'ambito di questa dedizione-devozione dantesca a vastissimo spettro si collocano anche le versioni in esametri latini di tre luoghi dell'*Inferno*, realizzate in momenti molto diversi della sua vita (come egli stesso racconterà): nel 1821 traduce integralmente il I canto; nel 1855 la seconda parte del canto V (vv. 73-142); nel 1863 il finale del canto IX (vv. 112-133), per un totale di 144 esametri. Nel 1865 l'autore li vorrà raccogliere e stampare nei suoi due contributi danteschi più importanti pubblicati per il grande centenario della nascita di Dante⁴, ossia la terza edizione del commento alla *Commedia* (la

¹ N. Tommaseo, *La Divina Commedia giusta la lezione del Codice Bartoliniano, pubblicata per opera di Quirico Viviani – Udine 1823*, «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete», vol. VI, fasc. XXXIII, marzo 1824, p. 137 (cito da N. Tommaseo, *Gli articoli del «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete» (1823-1824)*, a cura di A. Cotugno et alii, Roma-Padova 2007, p. 145).

² P. Paradisi, «Ars et dolor»: *proiezioni autobiografiche nei versi latini del (giovane) Tommaseo*, in *Scrivere agli altri, scrivere di sé, scrivere per sé. Niccolò Tommaseo e i generi epistolografia, autobiografia, diario*, atti del convegno (Verona, 14-16 aprile 2021) a cura di F. Danelon, M. Marchesi, M. Rasera, Alessandria 2021..

³ V. Marucci, *Introduzione* a N. Tommaseo, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di V. Marucci, I, Roma 2004, pp. 11-32 (rist. in Id., *Per me, Dante. Incontri e riflessioni con alcuni canti della Commedia*, Ravenna 2014, pp. 99-115).

⁴ I corrispondenti anniversari danteschi, ma anche quelli dell'unificazione, del secondo Novecento e del Duemila, hanno suscitato ampie riflessioni sulle origini e il significato di quella che fu

suntuosa edizione milanese illustrata dell'editore Pagnoni)⁵, e nella raccolta di saggi *Nuovi studi su Dante* (nell'*Appendice* finale)⁶. Delle tre traduzioni (note sia alla critica tommaseana, ma in modo ancora piuttosto generico⁷, che alla bibliografia dantesca)⁸, si presentano qui intanto le vicende compositive ed editoriali per un loro primo inquadramento di massima, lasciando ad altra occasione il commento stilistico, meritevole di osservazioni analitiche e puntuali sul tessuto linguistico e la trama intertestuale tra versi latini e corrispondenti originali danteschi, e i modelli antichi, soprattutto ovviamente Virgilio⁹.

legittimamente considerata la «prima grande festa nazionale del Regno» (qui si citano solo alcuni titoli, che riportano altra bibliografia): F. Conti, *Il poeta della patria. Le celebrazioni del 1921 per il secentenario della morte di Dante*, in *Celebrare la nazione. Grandi anniversari e memorie pubbliche nella società contemporanea*, atti del convegno (Viterbo, 10-12 marzo 2011), a cura di M. Baioni, F. Conti, M. Ridolfi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 128-130 (*Le feste dantesche del 1865*); F. Conti, *L'inaugurazione simbolica di Firenze capitale: il monumento di Dante in piazza Santa Croce, in 1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze capitale*, a cura di S. Rogari, Firenze 2016, pp. 73-76 (*Le feste dantesche del 1865*); C. Satto, *Simbolo cittadino, gloria nazionale. Dante nella Capitale*, «Annali di Storia di Firenze», X-XI, 2015-2016, pp. 213-235; D. Ruggerini, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, atti del XV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI) (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria 2012, pp. 957-966. Degli atti del convegno di studi tenutosi a Firenze, presso la Società Dantesca Italiana, il 23-24 novembre 2011, *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. IX, 116, 2012, si possono citare i contributi di E. Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, pp. 379-408; L. Sebastio, *1865, tra filologia e retorica*, pp. 421-442; R. De Laurentiis, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, pp. 443-494.

⁵ Nell'apparato di *Prose finali* che chiudono il primo volume, coll. 611-614 (ora in Tommaseo 2004, pp. 767-771). Tali *Prose* non erano state riprodotte nella riedizione del commento procurata da Umberto Cosmo per la Utet nel 1926.

⁶ N. Tommaseo, *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, pp. 380-387.

⁷ E citate in modo per lo più approssimativo e impreciso, rispetto sia alle date che alle occasioni, a cominciare da M. Di Nardo, *Dante e Tommaseo*, in *Studi su Dante*. VI. *Dante nel Risorgimento*, Prefazione di G. Galbiati, Milano 1941, p. 237, e E. Caccia, *Tommaseo critico e Dante*, Firenze 1956, p. 10 (lo stesso Caccia, nella voce *Tommaseo* dell'*Enciclopedia Dantesca* [d'ora in poi *ED*], V, Roma 1976, pp. 624-625, cita solo, nella bibliografia, il lacerto della traduzione del I canto nei *Rozii Patelloccarontis carmina*, cfr. *infra*, § 3), fino ai più recenti contributi di M.G. Pensa, *Niccolò Tommaseo e il commento veneziano alla Commedia*, in *Niccolò Tommaseo (1802-1874): dal «primo esilio» al «secondo esilio»*, atti del convegno (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), Rovereto 2004, p. 136, e persino di Marucci 2004, p. 28; ma anche lo stesso Pecoraro citato *infra*).

⁸ G. Mambelli, *Le traduzioni della «Divina Commedia» e delle opere minori. Bibliografia dantesca*, «Il Giornale dantesco», 28, 1925 (3), pp. 202-207 (anche in estratto, Firenze 1926, p. 61); G. Ambrosi, *Latini Divinae Comoediae interpretes*, «Latinitas», 2, 1954, pp. 200-209. Tommaseo traduttore era già schedato anche nell'*Enciclopedia dantesca* di J. Ferrazzi (per la quale si cfr. *infra*, nota 40).

⁹ In vista di una futura edizione commentata di tutta la produzione latina di Tommaseo a cui sto attendendo (che comporterà anche un'attenzione non marginale alla variantistica presente e accertabile su questi testi già nelle loro varie configurazioni a stampa, ed eventualmente poi nelle

Ma prima di procedere a delineare la storia di questi testi, perché non rimangano confinati nell'angusto ambito di mera curiosità letteraria, come esercizi eruditi dovuti solo all'estrema facilità nella versificazione latina manifestata da Tommaseo fin dall'adolescenza, quasi prove di virtuosismo dettate da un talento naturale precocissimo, incentivato anche dall'educazione ricevuta nel Seminario di Padova, occorre allargare la prospettiva al fenomeno della traduzione in latino di testi della letteratura italiana, e in particolare alle traduzioni della *Commedia* dantesca, attivo in tutti i secoli, dalle origini al Novecento.

2. La traduzione in latino dei classici italiani: non solo un *lusus*

Nel secondo dopoguerra, poco prima che si scatenasse negli anni Sessanta la cosiddetta "battaglia del latino" (ovvero pro o contro l'insegnamento del latino nelle scuole superiori), Piero Treves aveva definito, con una certa sufficienza, la pratica della traduzione in latino dei classici italiani «un *lusus* cui bisognerà tuttavia dedicare un capitolo, ancora non scritto, nella storia del nostro Ottocento», «per la continuata osservanza», soprattutto nell'«ambiente bolognese-romagnolo-pontificio» (caratterizzato da «provincialismo dotto» ed «edonismo» erudito) «d'una tradizione che suggerì l'audacia d'un equivalente romano del *Giorno* e dei *Sepolcri*, delle *Storie fiorentine*, delle poesie del Monti e del Manzoni»¹⁰. Ma solo dieci anni prima Tommaso Sorbelli aveva già tracciato almeno un paragrafo di quel «capitolo ancora non scritto» in un saggio precursore del comparatismo odierno:

Ai primi albori del Romanticismo interviene un fatto nuovo. Gli scrittori latini in luogo di stendere scipiti versi, di comporre centoni, travestimenti oraziani, virgiliani, catulliani, si danno a tradurre in latino. È una nobile gara a chi meglio sa superare con eleganza e brio le maggiori difficoltà e sa con arte rendere i maggiori e migliori scrittori italiani, a cominciare da Dante, dal Petrarca e dal Boccaccio, per trascorrere poi all'Ariosto ed al Tasso, al Machiavelli, al Parini, al Foscolo, al Monti, al Leopardi, al Carducci, al D'Annunzio. [...] Sollecitata da queste versioni e dai contatti coi nostri maggiori poeti, di tutte le scuole, di tutte le età, la poesia latina, che si era fossilizzata in un vieto formalismo, si rinnova nelle forme e nel contenuto, acquista spiriti e

redazioni manoscritte, su cui in questa sede si è ritenuto di soprassedere).

¹⁰ P. Treves, *Ciceronianismo e anticiceronianismo nella cultura italiana del secolo XIX*, «Rend. Lett. Ist. Lombardo», XCII, 1958, pp. 459-460.

movenze nuove. La lingua, che molti chiamavano morta, sa rendere in modo appropriato tutti gli scrittori italiani antichi e moderni, ed anche i modernissimi, D'Annunzio compreso, con ricchezza di lessico, con novità di frasario, senza che si noti alcuno sforzo od artificio. [...] Il nuovo latino [...] quasi lingua nuova che zampilla dai classici italiani amorosamente interrogati, dona ai poeti maggiore elasticità, flessibilità e possibilità di esprimere il proprio pensiero, per quanto moderno, di rendere tutte le sfumature delle idee¹¹.

Si potrà anche sorridere oggi di fronte a questo entusiasmo tanto ingenuo quanto semplificatorio, ma nel paradosso per cui il neolatino poetico “originale” fra Otto e Novecento (Sorbelli pensava ovviamente a Pascoli, ma anche agli altri numerosi poeti italiani che sulla sua scia avevano intrapresa la via del *Certamen Hoeffftianum* olandese) avrebbe ripreso slancio dalla pratica della traduzione *in latino* dei classici italiani, qualcosa di vero c'è¹²; e soprattutto è interessante il rapporto di complementarità istituito dallo studioso nelle pagine precedenti col fenomeno delle traduzioni *in italiano* dei classici latini, da annoverare senza preclusioni aprioristiche fra i diversi volti della letteratura italiana (prospettiva divenuta attuale da non molti anni, grazie all'istituzione di una branca apposita all'interno della fenomenologia letteraria come la traduttologia). Sorbelli nominava poi alcune decine di traduttori dei poeti italiani, completi di riferimenti bibliografici precisi; una rassegna che possiamo qui aggiornare, per sommi capi e *per specimina*, a dimostrazione che il fenomeno non si è esaurito, sia nella dimensione attiva, dei poeti traduttori, che in quella valutativa, da parte della critica letteraria.

Anche il semplice regesto bibliografico per il momento può essere utile a offrirne le dimensioni, e a suscitare magari qualche curiosità. Si tratta di un fenomeno culturale oltre che letterario che conta fior di adepti praticamente fino ai giorni nostri (anche tra autori da cui mai ci si sarebbe potuti aspettare la coltivazione di tale “vizio solitario”), e che sembra ora poter essere riscattato

¹¹ T. Sorbelli, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature classiche*, in *Letterature comparate*, a cura di A. Viscardi *et alii*, Milano s.d. [1948], pp. 356-358, 376. Il volume (più volte ristampato negli anni Settanta, e fino al 1988) fa parte della collana della Marzorati *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, diretta da A. Momigliano, una delle prime opere collettive del dopoguerra pensate in funzione della preparazione ai concorsi dei futuri insegnanti di italiano, e quindi con funzione che si potrebbe definire addirittura “normativa” (se il termine non fosse eccessivo).

¹² P. Paradisi, *Tommaso Sorbelli e Modena: una piccola capitale del Neoumanesimo europeo nella prima metà del Novecento*, in *Musae saeculi XX Latinae*, a cura di D. Sacré e G. Tusiani, Bruxelles-Roma 2006, pp. 269-317.

dalla rimozione di una aprioristica condanna ideologica che ha colpito negli scorsi decenni la “latinità” in senso lato, a favore di un approccio più attento alle ragioni della storia. Non è mai superfluo continuare a ribadire il “trilinguismo” della letteratura italiana sostenuto ancora nel 2011 da una voce autorevole come quella di Mario Marti¹³. Le traduzioni latine della *Commedia* di Dante, in particolare, vengono a costituire quasi un “sottogenere” con un proprio nutrito catalogo, che non merita di essere totalmente ignorato da chi (per professione, per di più) intende occuparsi storicamente della fruizione e del *Fortleben* dei classici, siano essi maggiori (a maggior ragione, tuttavia, si perdoni il bisticcio di parole), minori o minimi.

Si può procedere sia per poeti tradotti che per traduttori poeti. Iniziamo con la prima tipologia.

Lo stesso Sorbelli già citato studiò traduzioni in latino di Petrarca¹⁴ e Parini¹⁵, ma sono i poeti dell'Ottocento che fanno la parte del leone: nessuno dei rappresentanti delle duplici tre corone di primo e secondo Ottocento è privo delle sue traduzioni in latino. Leopardi e Manzoni vantano una coppia di volumi recentissimi ciascuno, uno per l'opera in prosa e l'altro per l'opera in poesia, curati da Enrico Renna¹⁶, «two splendid, albeit non widely known, works», come li ha definiti un altro specialista del settore, Dirk Sacré¹⁷ (rappresentante di riferimento oggi della scuola belga di studi neolatini di Lovanio, dopo il suo maestro Jozef IJsewijn [1932-1998], fondatore del *Seminarium Philologiae Humanisticae* e della rivista «Humanistica Lovaniensia»).

Carducci “nella lingua di Roma”, un fenomeno che raggiunse testimonianze cospicue già durante la vita del poeta, per la natura stessa classicheggiante della sua poesia, è stato oggetto più di una volta delle attenzioni di Leopoldo Gamberale¹⁸, mentre la traduzione in latino di poesie di Pascoli (il cui con-

¹³ P. Paradisi, *Mario Marti assertore del “trilinguismo delle lettere italiane”*, «Alba pratalia. Semenzaio delle memorie. Storia: lettere arti scienze», 24, 2014, pp. 762-767.

¹⁴ T. Sorbelli, *Imitazioni e traduzioni in latino della canzone «Chiare fresche e dolci acque» del Petrarca*, «Archivum Romanicum», II, 1918, pp. 230-236.

¹⁵ T. Sorbelli, *Versioni pariniane*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 94, 1929, pp. 395-397.

¹⁶ G. Leopardi, *Sul colle d'Antela. Canti ed altre poesie in traduzione latina*, a cura di E. Renna, Napoli 2005; Id., *Il cielo senza stelle. Operette morali e altre prose in traduzione latina*, a cura di E. Renna, Napoli 2005; A. Manzoni, *Mala cosa nascer povero. I Promessi Sposi ed altre prose in traduzione latina*, a cura di E. Renna, Napoli 2010; Id., *Di liete voglie sante ed altre poesie in traduzione latina*, a cura di E. Renna, Napoli 2010.

¹⁷ D. Sacré, *Giacomo Leopardi in Latin: a pair of additions*, «Humanistica Lovaniensia», 64, 2015, pp. 395-399.

¹⁸ L. Gamberale, *Carducci nella lingua di Roma. Sulle traduzioni in latino delle Odi barbare*, in

tenuto, espresso in quelle particolari forme, si presenta meno “naturalmente” predisposto alla trasposizione nella lingua antica), risulta un’attività più sporadica¹⁹. Per d’Annunzio, invece, (sorprendentemente, credo, anche per i conoscitori “professionali” del pescarese) si registrano ben due traduzioni integrali in latino delle *Elegie romane*, stampate pochi anni dopo l’uscita della raccolta (1892), realizzate da due amici del vate scesi in competizione fra di loro per accaparrarsi la sua benevolenza, Annibale Tenneroni²⁰ e Cesare de Titta²¹.

L’altra prospettiva è quella dei poeti neolatini otto-novecenteschi che, oltre alla loro produzione originale, presentano anche un versante di traduttori in latino di poesia italiana: e anche qui le sorprese non mancano. Si va dal cesenate Cesare Montalti (1770-1840), esponente della cosiddetta Scuola Classica Romagnola, che, oltre a rime italiane di *poeti sodales* (ad es. V. Monti), tradusse in metri latini sonetti celeberrimi di Dante (*Tanto gentile e tanto onesta pare*) e Petrarca (*Padre del ciel dopo i perduti giorni*), estendendosi «a opere che rappresentano insieme i principi e i principi delle lettere italiane»²² (compreso Tasso)²³, al fanese Adolfo Gandiglio (1876-1931), che si potrebbe considerare,

Carducci e Roma, a cura di L. Cantatore, L. Lanzetta, F. Roscetti, Roma 2001, pp. 152-198; Id., *Carducci tradotto in latino da Cesare De Titta*, in *Arma virumque... Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, a cura di E. Lelli, Pisa-Roma 2002, pp. 297-320; Id., *Su alcuni traduttori in latino delle poesie di Carducci*, «Rivista di Filologia», 135, 2007, pp. 467-506; Id., *Il Prologo di Giambi ed Epodi. Una inedita traduzione in latino e una proposta di edizione critica*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di M. Mancini, Roma 2006, pp. 367-387.

¹⁹ Cfr. una sintetica rassegna in P. Paradisi, A. Traina, *Pascoli e la poesia neolatina del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G.M. Gori, C. Mazzotta, Venezia 2007, pp. p. 131.

²⁰ G. d’Annunzio, *Elegie due romane*, tradotte in distici latini da A. Tenneroni, Roma 1893; Id., *Elegie romane*, tradotte in latino da A. Tenneroni, Milano 1897.

²¹ C. de Titta, *Elegiae romanae Gabrielis d’Annunzio latinis versibus expressae*, Lanciano 1900; *Gabrielis Nuncii elegiae romanae latinis versibus expressit Caesar de Titta*, Milano 1905 (cfr. M. Menna, *Traduzioni in latino delle Elegie Romane di Gabriele d’Annunzio*, «Critica letteraria», 32, 2004, pp. 759-788; Id., *Introduzione a Al “candido fratello”... Carteggio Gabriele D’Annunzio - Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di M. Menna, Lanciano 2007, pp. 35-57). Entrambe le edizioni figurano nella biblioteca di Pascoli a Castelvechio: la prima, con la dedica ms. di de Titta sulla copertina («Ioanni Pascoli viro in paucis latine docto»), è intonsa, mentre la seconda, dono di Gabriele (con la dedica ms. «Al mio buono e sempre più grande Giovanni offro questo libro di giovinezza, non senza timore. Settignano, dicembre 1905»), risulta addirittura usurata (cfr. il sito *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*).

²² G.G. Biondi, *Osservazioni in margine al Montalti latino*, in *Scuola Classica Romagnola*, atti del convegno di studi (Faenza, 30 novembre, 1-2 dicembre 1984), Modena 1988, p. 108.

²³ G. Maroni, *Cesare Montalti. Storia e poesia di un prete inquieto fra Rivoluzione e Restaurazione*, Cesena 2000, pp. 26, 337-340; ora sul poeta cfr. F. Brancaloni, in *Montalti, Cesare, Dizionario biografico degli Italiani* [d’ora in poi *DBI*], 75, Roma 2011, pp. 788-789; C. Moreschini, *Problemi*

dopo un secolo, un estremo rappresentante di quella Scuola, che esordì ancora studente liceale con la traduzione omeometrica di otto odi barbare del Carducci (1894), ristampate ancora nel 1911²⁴. Gandiglio era stato allievo all'Alma Mater di Bologna del latinista G.B. Gandino (che a lezione faceva tradurre agli studenti appunto le *Operette morali* di Leopardi). Sugli stessi banchi sedette anche il comacchiese Alessandro Zappata (1860-1929), spesso lodato e premiato al *Certamen Hoeyffianum* di Amsterdam, che intarsiava i suoi poemetti latini con traduzioni da Dante, Parini e altri²⁵. In questa singolare pratica sarà seguito da un illustre maestro novecentesco sulla cattedra di Gandino, Giovanni Battista Pighi, a propria volta poeta neolatino e traduttore in latino (*L'infinito* leopardiano)²⁶, che avrebbe altresì pubblicato un'antologia di queste traduzioni, *Latinitas. Variorum scripta in Latinum conversa*²⁷ (ne ripareremo *infra*, § 4, a proposito della traduzione tommaseana della Francesca di Dante).

All'area dei poeti neolatini, epigoni pascoliani nel Novecento, che si sono distinti anche come traduttori in latino, appartiene anche una tra le voci più significative della poesia italiana, Fernando Bandini (1931-2013), che vanta ormai una cospicua bibliografia specifica. Qui basti ricordare che le sue traduzioni montaliane de *La bufera* (originariamente pubblicata nel *Quaderno di traduzioni* di Montale del 1975) e de *L'anguilla*, si possono ora leggere agevolmente nel recente volume mondadoriano con *Tutte le poesie*²⁸. Ma in precedenza Giacomo Porcelli (Macomer 1902-Pisa 1978) aveva già tradotto, tra gli altri, Ungaretti (*Madre*) e addirittura Pavese (*Semplicità*) e Palazzeschi (*Mar grigio*)²⁹, mentre il messinese Giuseppe Morabito (1900-1997), latinista dal profilo più vicino a quello degli umanisti³⁰, si era "limitato" a tradurre Camoens, Foscolo, Carducci³¹. Non posso non concludere questa

ecdotici e letterari del Montalti latino, «Studi Romagnoli», LXVIII, 2017, pp. 117-145.

²⁴ A. Traina, *Adolfo Gandiglio un "grammatico" tra due mondi*, Bologna 2004², pp. 13, 78, 87, 89, 133.

²⁵ P. Paradisi, *Alessandro Zappata e la poesia neolatina fra Otto e Novecento*, in *Storia di Comacchio nell'età contemporanea*, II, Ferrara 2005, p. 61.

²⁶ A. Traina, *Giovanni Battista Pighi poeta latino*, in *Giovanni Battista Pighi centesimo post diem natalem anno (1898-1998)*, ediderunt G. Calboli et G.P. Marchi, Bologna 2001, p. 234 (poi in A. Traina, *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003, p. 313).

²⁷ Milano 1955² (1944¹).

²⁸ F. Bandini, *Tutte le poesie*, Milano 2018, pp. 404, 436-437, bibliografia pp. 694-695.

²⁹ G. Porcelli, *Horae subsicivae. Carmina*, Pisa 1961, pp. 75-79.

³⁰ A. Traina, *La pascolite di Giuseppe Morabito*, in *La poesia latina nell'area dello Stretto fra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Messina, 20-21 ottobre 2000), nel centenario della nascita di Giuseppe Morabito (1900-1997), a cura di V. Fera, D. Gionta, E. Morabito, Messina 2006, pp. 391-413 (già in Traina 2003, pp. 289-310).

³¹ G. Morabito, *Musa bifrons*, Messina 1960 (per altri titoli cfr. la bibliografia a cura di M.

rassegna cursoria (e sicuramente riduttiva rispetto al numero reale di tali poeti traduttori), col nome di «uno dei più fini latinisti del mondo» (parola di Antonio La Penna, ribadita da Gilberto Biondi)³², che dagli anni Novanta del Novecento si è rivelato poeta bilingue di notevole spessore, Alfonso Traina (peraltro già citato, e lo citeremo ancora, per la profonda sintonia intrinseca con l'approccio al latino di Tommaseo). Ebbene, anche Traina si è cimentato, seppure *per incidens*, nella versione di liriche italiane: *Bos (ex Iosuae Carducci carmine per lusum conversum)* e *Vesper adest (in Salvatoris Quasimodo honorem)*, nella raccolta *L'attesa*³³, e l'ungarettiano *Fratelli, Ex Iosephi Ungaretti carmine conversum*, che diventa ancora più lapidario, contratto nel pentametro latino *Statur ut autumnus stant folia arboribus*, in una delle sue ultime raccolte poetiche, *Lapilli*³⁴.

Dalla contemporaneità tornando dunque alle origini della letteratura italiana, in questo panorama di versioni in latino la *Commedia* dantesca, per quanto possa apparire paradossale rispetto alla sua natura intrinseca e al significato di opera fondativa appunto della letteratura in italiano, è fra i testi quantitativamente più tradotti e più precocemente rispetto alla sua 'uscita'³⁵. Ne danno conto già i primi repertori bibliografici ottocenteschi dell'opera dantesca, la *Bibliografia dantesca* di Paul Colomb de Batines, che distingue *Traduzioni latine in versi. Inedite, A stampa e In prosa*³⁶, e l'*Enciclopedia dantesca* di J. Ferrazzi. Nel primo volume dell'*Enciclopedia*, uscito nel fatidico 1865, al capitolo *Traduttori*, dopo la sezione I. *Traduzioni in dialetto* (con soli tre titoli), per la sezione II. *Traduzioni latine*, si contano almeno un paio di decine di titoli. Si va da quella del 1381 (inedita) del monaco olivetano Matteo Ronto³⁷, a quella in prosa del vescovo di Fermo (ma originario di San Marino) Giovanni Bertoldi di Serravalle, che nel breve giro di un anno, 1416-1417, approntò la traduzione dell'intero poema, accompagnata da un commento pure in latino, per i prelati riuniti nel Concilio di Costanza (pub-

Presti in "Esiliato nell'inumano Novecento". *Testimonianze per Giuseppe Morabito*, a cura di V. Fera e E. Morabito, Messina 2000, pp. 79-141).

³² G.G. Biondi, *Due (o tre) cose su Alfonso Traina*, in A. Traina, *Chiaroscuro. Versi e versioni*, Parma 2010, pp. 109-125, poi in «Paideia», 74, 2019 (2), pp. 747-759.

³³ Bologna 2001, pp. 112-113.

³⁴ Bologna 2016, p. 25.

³⁵ E comunque, «una delle rampogne frequentemente mosse a Dante nel Trecento, e in piena età umanistica, fu quella di non aver scritto la *Commedia* in latino» (G. Scalia, *Dante tradotto in latino*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, Ravenna 1992: p. 282).

³⁶ P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, trad. it., I, Prato 1845, pp. 236-247 (rispettivamente pp. 236-242 e pp. 243-247). Su questi repertori cfr. De Laurentiis 2012, pp. 446-447.

³⁷ Cfr. ora M. Tagliabue, *Ronto, Matteo*, in *DBI*, 88, , Roma 2017, pp. 390-393.

blicata solo nel 1891)³⁸; a quella di Carlo d'Aquino del 1728, censurata di «alcuni passi che non si conveniva di propagare a ben costumato e religioso scrittore»³⁹; a quella di Cosimo Della Scarperia, stampata postuma nel 1803 e all'*Inferno* di Antonio Catellacci (1819), per arrivare alla più significativa, la traduzione del vicentino Gaetano Dalla Piazza (1768-1844), pubblicata postuma a Lipsia nel 1848 da Karl Witte, che nella *Prefazione* del volume, avendo riportato «le traduzioni latine fatte da vari [gli autori sopra indicati] del famoso tratto della Francesca da Rimini», concluse che la palma andava alla versione del Dalla Piazza⁴⁰. Da questa *Prefazione* Tommaseo riprenderà i passi delle varie traduzioni del canto di Francesca che utilizzerà nella sua analisi comparativa (si veda *infra* al § 5), e analogamente farà Giovanni Battista Pighi ancora nel 1932, per dare notizia e una prima valutazione della traduzione inedita di gran parte dell'*Inferno* di Giovanni Trufelli (1795-1877), allineando «i passi corrispondenti dei vv. 121-136 del canto V tratti da otto traduzioni che in ordine di tempo la precedono»⁴¹, ovvero sostanzialmente i nomi presenti nel Ferrazzi (Ronto, l'anonimo del codice Fontaniano [sec. XV], D'Aquino, Scarperia, Catellacci, Dalla Piazza, Testa [1835] e infine Tommaseo). Nel Novecento il fenomeno, pur rimanendo sempre nella semi-clandestinità, e scarsamente frequentato anche dai dantisti di professione, continua ad avere rappresentanti sia nelle file dei traduttori che dei critici⁴². Giusto di questo anno settecentenario ad esempio, e per chiudere questo paragrafo, è il volume curato ancora da Enrico Renna, Dante Alighieri, *La Divina commedia. Antologia in latino*⁴³, con la traduzione di Giovanni Battista Mattè (1810-1892).

³⁸ Cfr. A. Vallone, *Bertoldi, Giovanni (Giovanni da Serravalle)*, in *DBI*, 9, Roma 1967, pp. 574-576 e G. Ferrai in *ED*, I, Roma 1970, pp. 608-609.

³⁹ Cfr. A. Asor Rosa, in *Aquino, Carlo d'*, in *DBI*, 3, Roma 1961, pp. 662-664.

⁴⁰ G.J. Ferrazzi, *Manuale dantesco* II. *Enciclopedia dantesca*, Bassano 1865, pp. 498-505; Id., *Manuale dantesco*. IV. *Bibliografia*, Bassano, 1871, pp. 429-432 (*Traduzioni latine*).

⁴¹ G.B. Pighi, *Una traduzione latina inedita dell'Inferno di Dante*, «Aevum», 6, 1932, p. 276.

⁴² Diamo solo alcune indicazioni (che presentano ulteriore bibliografia): M. Contini, Ugolini mors. *Traduzioni latine di Inferno XXXIII*, «Dante», 8, 2011, pp. 97-102; T. Valperga di Caluso, *Versione latina di Inferno XXXIII, 1-78*, analisi critica a cura di M. Contini, «Lo Stracciafoglio» 10, 2014, pp. 41-46; M. Zanobini, *From Commedia to Comoedia. The Latin translations of the Divine Comedy in nineteenth-century Italy*, «Linguistica e Letteratura», 43, 2018 (1-2), pp. 141-169.

⁴³ Napoli, 2021.

3. Padova 1821. Lo studente Tommaseo traduce il I canto dell'*Inferno*

Nel 1815, dopo la finale disfatta di Napoleone, era chiaro a tutti che bisognava ricominciare daccapo. In quei primi anni, fra il 1815 e il 1820, anni di ancora sufficiente libertà e di straordinario fervore, l'Italia si riaprì alla nuova Europa delle nazioni vittoriose [...]. All'interno, quella inevitabile ma rischiosa e non certo pacifica apertura trovò compenso e sfogo in un crescente e sempre più esclusivo entusiasmo per l'opera di Dante. Fra i tanti documenti vale oggi solo o soprattutto per noi, mentre certo ebbe scarsa importanza allora, la canzone leopardiana *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*. Era, fin dal titolo, una ripresa della celebrazione pubblica, monumentale per l'appunto, di Dante; [...]. Il monumento di Dante che si preparava in Firenze, secondo il titolo della canzone leopardiana, non fu naturalmente eretto allora né poi per lungo tempo, dodici anni; e quando fu eretto, non si prestò a celebrazioni poetiche fuori di Toscana. Neppure si prestò a celebrazioni il centenario della morte di Dante nel 1821, nel bel mezzo dei moti rivoluzionari. Ma di qui per l'appunto, dalla dura reazione seguita a quei moti, l'Italia riacquistò il suo vero volto⁴⁴.

Non sembri provocatorio iniziare a parlare di Tommaseo poeta-dantista con il riferimento al Leopardi della canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, composta tra il settembre e l'ottobre 1818 e subito pubblicata a Roma insieme alla "gemella" canzone *All'Italia*. È inverosimile che il dalmata potesse averla conosciuta in tempo reale⁴⁵, ma la convergenza delle date di pubblicazione di entrambi sul primo centenario dantesco dell'Ottocento era troppo ghiotta per poter essere passata sotto silenzio. L'esordio poetico a stampa di un Niccolò Tommaseo neppure diciannovenne, infatti, avviene nel 1821, con l'uscita a Padova, fra l'aprile e il maggio, per i tipi del Seminario, della raccoltina intitolata *Rozii Patellocarontis carmina scombris devota*⁴⁶. Cadendo appunto in quell'anno il quinto centenario della

⁴⁴ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* [1966], in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999, pp. 272-273.

⁴⁵ Anche se una copia della *plaqueette* risulta presente nella Biblioteca Civica di Padova.

⁴⁶ Sul contenuto, le vicende di composizione, il significato del titolo dei *Rozii Patellocarontis carmina*, cfr. P. Paradisi, *Tommaseo e la poesia latina. Contributi preliminari per l'edizione dei carmi giovanili*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, atti del convegno (Rovereto, 4-5 dicembre 2014) a cura di M. Allegri e F. Bruni, Venezia 2016, pp. 375-403.

morte di Dante, il giovane poeta non perde l'occasione per omaggiare subito l'autore della *Commedia* esibendosi nella sua "specialità", quella versificazione latina che già gli stava dando una certa fama nell'ambiente universitario patavino. Nella *plaque*, la traduzione dei primi 27 versi del canto I dell'*Inferno* (corrispondenti a 15 esametri latini), col titolo *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, occupa un posto rilevato, l'ultimo (XII, a p. 15)⁴⁷. Ma quello è evidentemente solo un saggio di una traduzione condotta sull'intero canto proemiale del poema (come indica peraltro il triplice *etc.* posto alla fine del passo). Già nel novembre 1821, infatti, Niccolò, per "recuperare" il rapporto con l'amico Antonio Rosmini che gli aveva mostrato qualche «corrucio», pensa di mandargli la traduzione completa del canto accompagnata da queste parole:

Eterno fia l'amor mio in voi, ciò che di voi in me parimenti non dubito. Siane un pegno l'offerirvi ch'io fo, dopo una turba immensa de' miei fanciulleschi lavori, questo ancora di Dante tradotto, il quale, se in mala pagina vi si offre dinanzi amatore del corpo, voi non porrete mente alla veste⁴⁸.

Questi diede subito conferma di averla ricevuta, nella lettera del 24 novembre:

Il dono de' versi mi vale a me più di ogni cosa. Non sono, però, in tutto con voi nell'intelligenza dell'originale, ma ciò con maggior quiete, se mai il vorrete⁴⁹.

Ma l'impressione più viva avuta da quella versione Rosmini la comunicò negli stessi giorni a Pier Alessandro Paravia, da «Rovereto, la prima domenica d'Avvento del 1821»:

L'amico Tommaseo mandommi il primo canto di Dante, reso da lui latino. I versi latini sono presso che la metà degli italiani. Bene vi prometto io che questi è un mostro. Io son fermo di credere che, se Dante visse, si direbbe

⁴⁷ I *Rozii Patellocarontis carmina scombris devota* sono ristampati in N. Tommaseo, A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, I (1819-1826), a cura di V. Missori, Milano 1967, pp. 365-373: il segmento dantesco è a p. 373.

⁴⁸ Ivi, p. 173; il testo della traduzione alle pp. 379-381. L'editore del carteggio spiegava che «la ragione di questo lavoro va ricercata nel desiderio di rendere omaggio al poeta fiorentino nel quinto centenario della sua morte. Anche Rosmini in questa occasione scrisse un piccolo saggio di critica dantesca: *Brevissime annotazioni sopra Dante*, che recano la data dell'11 dicembre 1821» (ma furono pubblicate solo nel 1966 nella «Rivista rosminiana»: cfr. *infra*, nota 55).

⁴⁹ Tommaseo, Rosmini 1967, p. 174. Il 3 dicembre Niccolò dà alcune spiegazioni della durezza di certi versi: «I miei versi, credetelo, non li debbo pronunciar che io. Ed in mia bocca certe durezza s'appianano e certe coserelle lampeggiano». È però costretto a confessare che quel canto era stato tradotto «in due tempi, assai lontani e diversi al tutto, per riguardo allo stato dell'animo mio» (ivi, p. 177).

vinto; e Virgilio dispererebbe di far meglio. Queste lodi sono sperticate ed *hanno faccia di menzogna, e vergogna mi fanno senza colpa*, secondo l'espressione dantesca: ma pure a voi le offerisco. Con questa occasione ho in animo di scrivere una lettera sopra il primo canto di Dante, per distendere alcuni miei pensieri che non mi ricordo aver trovati ne' commentatori finora per me letti. Voglio difendere fra gli altri luoghi que' due versi:

E li parenti miei furon Lombardi

E Mantovani per patria amendui;

che anche da Mons. della Casa si tassano ingiustamente⁵⁰.

La lode iperbolica «Bene vi prometto io che questi è un mostro. Io son fermo di credere che, se Dante visse, si direbbe vinto; e Virgilio dispererebbe di far meglio» (maliziosamente ritagliata e assolutizzata dai primi studiosi, senza tener conto dell'affermazione di consapevolezza e cautela che segue)⁵¹, è diventata un luogo comune nella letteratura critica tommaseana⁵², non senza un retrogusto di (supponente) irrisione (che non si capisce se rivolta più nei confronti dell'ingenuo ardore di Rosmini per l'amico, o contro l'abilità versificatoria in latino dello stesso Tommaseo). Valga per tutti la nota di Mazzoni: «e "a voler dir lo vero", quanto alla traduzione, sui rosmينiani ardori converrà buttare un po' d'acqua»⁵³. Piuttosto interessa notare come la traduzione suscitò nel roveretano un immediato, positivo spirito di emulazione, che lo induce a stendere sia una *Lettera sul primo canto di Dante* sia le *Brevissime annotazioni sopra Dante* (citare da Missori), entrambe pubblicate postume da A. Dominici solo nel 1966: siamo insomma alle scaturigini di quell'attività critica di Rosmini su Dante che gli varrà la voce nell'*Enciclopedia Dantesca*⁵⁴ (e il contributo recentissimo di L. Rodler, che prende avvio proprio da questi testi rimasti inediti per quasi un secolo e mezzo)⁵⁵. Anche se lo zelo dantesco

⁵⁰ J. Bernardi, *Giovane età e primi studi di Antonio Rosmini-Serbatì. Lettere a Pier-Alessandro Paravia*, Pinerolo 1860, pp. 125-126. Il riferimento dantesco proviene da *Inf.* XVI, 124-127: «Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna / de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote, / però che senza colpa fa vergogna; / ma qui tacer nol posso» (alla vista di Gerione).

⁵¹ R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze 1945, p. 68.

⁵² M. Pecoraro, *La formazione letteraria del Tommaseo a Padova*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di V. Branca e G. Petrocchi, Firenze 1977, p. 318.

⁵³ F. Mazzoni, *Tommaseo e Dante*, in *Primo centenario della morte di Niccolò Tommaseo 1874-1974*, atti delle onoranze tommaseiane (Firenze, marzo-maggio 1974), Firenze 1977, p. 35 (rist. in *Id.*, *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*. II. *I commentatori, la fortuna*, a cura di G.C. Garfagnini, E. Ghidetti, S. Mazzoni, Roma 2014, pp. 367-406).

⁵⁴ Di M.A. Raschini, in *ED*, IV, Roma 1973, pp. 1040-1041.

⁵⁵ L. Rodler, *Paolo Perez e una lettura rosmينiana della Commedia dantesca*, «Rosmini Studies»,

di Niccolò per il cinquecentenario fosse servito solo a indurre Rosmini a mettere nero su bianco le sue idee in quello scorcio d'anno, avrebbe sortito comunque un effetto positivo, anche a prescindere dal valore letterario intrinseco della traduzione (che comunque non è affatto disprezzabile).

Secondo una prassi che ormai si va verificando come costante, Tommaseo ritorna sistematicamente su quelle prime prove poetiche in latino redatte fra adolescenza e giovinezza nelle *Memorie poetiche* del 1838, il bilancio «nel mezzo del cammin» della sua vita⁵⁶. Anche della versione dantesca nel *Libro II* vengono riportati una ventina di versi non consecutivi, con questa laconica introduzione:

In questa medesima estate [1821] (perché la giovanile scapataggine m'aveva votato il borsellino) stampai un libriccino di versi latini con un saggio di traduzione del primo di Dante: il qual poi finii. Ed appunto perchè non letterale, la traduzione è fedele, e dimostra la differente natura di lingue tanto affinissime, cioè degli uomini che le parlarono⁵⁷.

A Tommaseo questa traduzione premeva parecchio, se ne tornò a stampare dei versi sia nella seconda edizione nel *Dizionario estetico* del 1852 (nella lunghissima sezione dedicata a *Dante*, col titolo *Saggio di traduzione latina di Dante*, senza alcuna indicazione, neppure dell'autore, tra due testi di tutt'altro genere, *Dante illustrato dall'abate Zinelli*, che precede, e *Dante e il signor Parenti*, che segue)⁵⁸, che nella terza, intitolata *Dizionario d'estetica*, sempre nella sezione *Dante*, ma con tutt'altro rilievo e contesto. Si trova infatti in nota al *Saggio di traduzione latina di Dante* che riporta la versione dell'episodio di Francesca (cfr. *infra*, § 4), con la didascalia: «Il primo canto, lavoro già

8, 2021, pp. 333-334. Non figurano invece nell'ultimo volume appena uscito dell'edizione nazionale delle opere di Rosmini (A. Rosmini, *Opere*, vol. 58, *Scritti letterari*, a cura di U. Muratore L.M. Gadaleta, Roma 2020), dove pure alle pp. 561-572 c'è un'*Appendice* con lo scritto *Della politica dantesca*, attribuito al 1821 (p. 31).

⁵⁶ P. Paradisi, *Tra Orazio e Manzoni: l'autoritratto atipico di un promettente diciassettenne*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruozzi, Bologna 2004, pp. 21-86; Ead., *Un locus amoenus a Sebenico: la sorgente di Roberto de Visiani nei versi latini del giovane Tommaseo*, in *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, congresso internazionale (Trieste, 7-8 novembre 2019), a cura di G. Baroni e C. Benussi, Pisa-Roma 2019, pp. 142-147.

⁵⁷ N. Tommaseo, *Memorie poetiche. Edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata «Educazione dell'ingegno»*, a cura di M. Pecoraro, Bari 1964, pp. 63-64 (vv. 8-15, 21-24, 28-34); anche in *Le Memorie poetiche di Niccolò Tommaseo, con la storia della sua vita fino all'anno XXXV*, seconda edizione curata da G. Salvadori, Firenze 1916, p. 99; N. Tommaseo, *Opere*, a cura di M. Puppo, II, Firenze 1968, p. 120.

⁵⁸ N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, I, Milano 1852, p. 110 (vv. 1-5, 8-15, 21-24, 28-34).

della prima giovinezza, sarà forse tra' fogli d'Antonio Rosmini»⁵⁹. Da queste stampe così frammentarie si evince tuttavia una situazione contraddittoria, per cui, nonostante l'alta considerazione in cui l'autore teneva quei versi, era costretto tuttavia a citarli sempre in maniera frammentaria e incompleta, forse sulla base di appunti e abbozzi che aveva conservato (se non addirittura, – ma sembrerebbe eccessivo –, a memoria). Ad ogni modo, nell'imminenza del sesto centenario della nascita di Dante, Tommaseo vorrebbe recuperare la versione integrale del canto tra le carte di Rosmini, a cui l'aveva inviata più di quarant'anni prima. Si rivolse quindi ai padri rosminiani a Stresa, custodi del lascito del maestro. Ne fece una prima richiesta al padre Francesco Paoli (biografo del filosofo roveretano) il 25 gennaio 1865:

Caro padre Paoli [...] mi dica se a Stresa conservinsi o altrove le lettere, e gli altri fogli, memorie giovanili. Fra questi avrebb'a essere una mia versione latina del primo canto di Dante: e il crederla conservata non è in me vanità, che so come il degno uomo teneva, più ch'io non facessi, in conto le povere cose mie. Scriva dunque che ne ricerchino; perché adesso assai mi tornerebbe opportuno l'averla⁶⁰.

Il Paoli rispose sollecitamente il 28 gennaio:

Scrissi già a Stresa perché cerchino e le mandino la sua versione latina del primo canto di Dante. Spero che la troveranno, perché di fatto là sono lettere, altri fogli, e memorie giovanili di A. Rosmini, e io vi lasciai un pacco, anche grosso, di scritti di Niccolò Tommaseo, che l'uomo grande con grande amore custodiva⁶¹.

Colto evidentemente da una certa premura, pochi giorni dopo (il 5 febbraio 1865), Tommaseo interpellava anche Paolo Perez, esortandolo nel contempo al «lavoro promesso intorno al sacro poema» (in effetti da quell'anno Perez avrebbe iniziato a pubblicare significativi studi danteschi, apprezzati da Carducci che ebbe a definirlo “rosminiano dantista”)⁶²:

Caro padre Perez. Veggo ch'ella ha diligentemente cercato; e, ringraziando,

⁵⁹ N. Tommaseo, *Dizionario d'estetica*, terza edizione riordinata ed accresciuta dall'autore, I, Milano 1860, p. 146 (vv. 1-5, 7-15, 27-34, 60-64); cfr. M. Pecoraro, *Nota critica*, in Tommaseo 1964, p. 607.

⁶⁰ N. Tommaseo, A. Rosmini, *Carteggio Tommaseo – PP. Rosminiani. Commemorazioni*, III (1855-1873), a cura di V. Missori, Milano 1969, p. 70.

⁶¹ Ivi, pp. 71-72.

⁶² Cfr. la voce di G. Santangelo in *ED*, Roma 1970, e Rodler 2021.

ardisco, fidato nella bontà sua e nella devozione al nostro Rosmini, pregarla di ricercare ancora se tra quelle memorie giovanili si ritrovasse manoscritta la versione d'intero il primo canto di Dante della quale io stampai i primi versi⁶³.

Finalmente la versione viene trovata, e Tommaseo l'ha fra le mani il 14 febbraio. Il foglio gli suscita vecchi ricordi:

C. Paolo Perez. Il ritrovarsi dopo tanti anni questa mia versione tra' fogli d'Antonio Rosmini, mi prova e il religioso culto che i figli suoi di lui serbano e l'amorevole diligenza di Lei e l'indulgente amore dell'ottimo uomo a me ed alle povere cose mie. Gli occhi languidi non mi consentono riconoscere se sia questo il mio scritto d'allora, ma simile certamente di questo. Non lo direbbero di mia mano certi spropositi di grammatica: uno però ce n'è, mio, *pelagum* per *pelagus*; e mi rammento, come se fosse jeri, che la stamperia del Seminario me l'ha pienamente corretto. E mi piace farlo sapere a lei, soggiungendo che la versione, nel suo tutto, mi pare latina, e rendere nello spirito il verso di Dante⁶⁴.

A partire da quell'episodio verosimilmente l'anziano poeta concepisce il progetto di recuperare tutta la sua produzione giovanile (per farne forse un'edizione?):

Se un po' di tempo le rimanesse da ricercare, tra le memorie giovanili di lui, altre mie cose latine o italiane (Dio sa che roba), e anco lettere, io gliele renderei, come fo questa, ringraziando⁶⁵.

Ecco dunque che per i solenni festeggiamenti danteschi del centenario, celebrativo anche dell'unificazione, il dalmata può offrire un inedito, che, come si detto sopra al § 1, orgogliosamente inserisce sia nella terza edizione del commento alla *Commedia* che in *Appendice ai Nuovi studi su Dante* (pp. 380-383), con la stessa nota in entrambe le sedi: «Fatta circa l'età di vent'anni; smarrita da me, rinvenuta tra i fogli d'Antonio Rosmini: e mi sia concesso qui porla in memoria della sua generosa benevolenza». L'11 maggio 1865 il Paoli affermerà di avere «avuto il piacere di leggere, sulle bozze di stampa, i *Nuovi studi su Dante*»⁶⁶.

⁶³ Tommaseo, Rosmini 1969, pp. 91-92.

⁶⁴ Ivi, p. 93 (l'editore del carteggio conferma che il manoscritto della versione è di mano di Tommaseo).

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 74.

Emilio Teza, nel primo centenario della nascita di Tommaseo (fu tra gli ultimi a vederlo in vita)⁶⁷, pubblicò un rarissimo bifolio, *Della Commedia quattordici terzine nel primo canto tradotte in latino da N. Tommaseo, ristampate il giorno 9 ottobre 1902, centesimo anniversario della nascita di lui*, Padova, tip. dei fratelli Gallina, 1902, seguito poco dopo da un opuscolo, in 50 esemplari fuori commercio, *Dell'Inferno di Dante. Il primo canto e frammenti tradotti in versi latini da N. Tommaseo*, con una prefazione di E. Teza, Padova, tip. dei fratelli Gallina, 1903⁶⁸.

4. Torino 1855. Tommaseo recensore traduce l'episodio di Francesca dal V dell'*Inferno*

Rientrato in Italia da solo un anno dal “secondo esilio”, in una lettera da Torino dell'agosto 1855 lo scrittore comunica soddisfatto all'amico Vieusseux il ritorno di fiamma per la traduzione in latino della *Commedia*:

Io intanto, dopo più di trent'anni che non facevo versi latini, mi sono divertito a tradurre la Francesca da Rimini, che mi dice d'essere contenta di me: e oggi stesso, tra il correggere i miei esametri [...], e il ripetere a mente Virgilio e Dante e Orazio e i Salmi e degli inni della chiesa, ho mandato un articolo⁶⁹.

La missiva, interessante per la descrizione di «una sua ordinaria giornata di lavoro», con un «ritmo di lavoro che ha dell'incredibile», «un resoconto che desta sconcerto»⁷⁰, è piuttosto nota, anzitutto per essere stata pubblicata fin dal 1862 dallo stesso autore nel *Secondo esilio* (pur se priva del nome del destinatario)⁷¹. Ripresa dal Ciampini, è entrata nella vulgata critica tommaseana⁷², anche perché nel finale porta quel riferimento a un Carducci appena

⁶⁷ Ciampini 1945, p. 703.

⁶⁸ Si indicano qui per esteso, perché solitamente sono citati in modo sintetico e spesso impreciso.

⁶⁹ *Carteggio Tommaseo – Vieusseux*, IV, a cura di V. Missori, Firenze 2006, p. 356.

⁷⁰ M. Allegri, *Tommaseo e l'«Istitutore» torinese: una collaborazione ventennale (1853-1873)*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, atti del convegno (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di M. Allegri, Rovereto 2009, pp. 479-603: pp. 499-500.

⁷¹ N. Tommaseo, *Il secondo esilio. Scritti concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, Milano 1862, p. 153.

⁷² Ciampini 1945, p. 624; P. Mastandrea, *Origini europee e fratellanza dei popoli nel poemetto latino al Palmedo (1839)*, in N. Tommaseo, *Scintille*, a cura di F. Bruni, Parma 2008, p. 606; Id., *Tommaseo poeta latino, romantico e cristiano*, in *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, a cura di E. Pianezzola, Venezia 2009, p. 79.

ventenne che già si faceva notare («Chi è quel Carducci che fa quelle note a Virgilio, dove i raffronti delle traduzioni diventano un bel commento?»), che diventerà poi, per i carducciani, uno dei capisaldi della costruzione del “mito” del poeta maremmano.

Ebbene questa scarna (ma autocompiaciuta) notizia non dice nulla in realtà della molla che ha “resuscitato” la vena latina. Nel 1855 era uscita a Parigi, postuma, la traduzione francese de *La Divine Comédie de Dante Alighieri* di F. Lamennais: «Il testamento del Lamennais, interrotto dalla morte», come esordiva sul «Cimento» di Torino, il 15 luglio 1855, Francesco De Sanctis nella sua corposa recensione, largamente elogiativa (pp. 4-15). Tommaseo scende subito in campo e si mette al lavoro, stendendo un saggio di notevole spessore, anticipatore di un approccio più vicino ai nostri tempi che ai suoi, proprio per il taglio scelto: un’analisi che oggi chiameremmo contrastiva di diverse traduzioni di uno stesso passo. L’articolo, *Dante e i suoi traduttori. Francesca da Rimini*, che esce nel fasc. 24 (settembre-ottobre-novembre) 1855 della «Rivista contemporanea» di Torino (pp. 433-467)⁷³, presenta un giudizio complessivo sulla traduzione non pienamente positivo:

Tante restano tra lui [Lamennais] e il suo autore le differenze e d’ingegno e di scienza e di fede, che chiedergli una traduzione adeguata (quand’anco ciò fosse possibile a uomo veruno) sarebbe indiscreto; e tanto più che questo è lavoro dell’età cadente, [...] lavoro non potuto correggere, com’egli e amava e sapeva. E sarebbe non giusta severità notare alcuni sbagli di versione, notare nel suo proemio gli sbagli di giudizio politico e storico [ecc.]⁷⁴.

Stretto tra la rigorosa affermazione del rispetto che si deve comunque per la parola e il pensiero del sommo poeta, nei confronti di chi «risica d’inventare bellezze contrarie a quelle che fanno mirabile Dante», e la *pietas* per il filosofo scomparso, Tommaseo sceglie una strada diversa:

Per offrire un’idea del lavoro del Lamennais, non andremo pigliando di qua e di là passi sparsi, che può far parere non giusta e la riprensione e la lode;

⁷³ A. Zangrandi, *Cronaca, politica, letteratura: Tommaseo e la collaborazione alla «Rivista Contemporanea»*, in *Alle origini del giornalismo moderno*, 2009, pp. 472, 476. Tommaseo ristamperà l’articolo nel *Dizionario d’estetica*, Milano 1860, pp. 134-150 (da cui citiamo), dividendolo in due parti con due titoli: *Dante e i suoi traduttori. Francesca da Rimini* (pp. 134-146); *Saggio di traduzione latina di Dante* (pp. 146-150). Nel *Dizionario* segue un ulteriore articolo “in tema”: *Un mio maestro. Traduzione latina d’un passo di Dante* (pp. 150-152).

⁷⁴ Tommaseo 1860, p. 134.

ma prenderemo una narrazione intera, una delle più celebrate; sì perché, se la maggiore bellezza dall'un lato accresce le difficoltà del traduttore, dall'altro ne accresce la cura, ed è ajuto essa stessa; sì perché della Francesca da Rimini, oltre alle traduzioni stampate, ne abbiamo altre, che nel proemio del Testa [*sic*: probabile refuso per Dalla Piazza] ci diede il dotto e benemerito Carlo Witt [*sic* per Witte]⁷⁵; i quali lavori raffrontando, verremo a vedere, non solo quel che l'uno aggiunse di soverchio, o di bello detrasse, o variò talvolta anco in meglio, ma estimeremo più pienamente il pensiero e il sentimento di Dante; scopriremo, in quel ch'egli accenna e in quel ch'egli tace, bellezza pensata, e se inavvertita a lui stesso, più notabile ancora, perché d'istinto e perché inchiusa nel germe del suo concetto; riconosceremo come la maggior potenza dello stile consista nell'accogliere armoniosamente in un affetto più affetti, in un'idea più pensieri, in una voce più significati, e la varietà far ministra di più potente e veramente creatrice unità⁷⁶.

Mi scuso per la lunga citazione, ma qui veramente Tommaseo anticipa una modalità di approccio alla traduzione poetica di assoluta modernità. Non posso soffermarmi per illustrare compiutamente, testi alla mano, la consistenza di Tommaseo teorico della traduzione⁷⁷, ma non posso neppure fare a meno di accostare a questa pagina alcune considerazioni con cui Alfonso Traina nel 1981 introduceva la sua analisi delle traduzioni del proemio dell'*Eneide* di Annibal Caro (1563-66), di Giuseppe Albini (1922), e di Cesare Vivaldi (1962):

Nulla meglio della traduzione, questa "dissimiglianza del simile" [...], permette l'analisi contrastiva di due lingue. [...] La dimensione interlinguistica e [...] acronica dell'analisi contrastiva [...] mette a fronte l'originale e la sua traduzione in una lingua diversa. [...] Ma l'analisi contrastiva conosce anche una dimensione diacronica e intralinguistica, quando paragona fra loro più traduzioni, scaglionate nel tempo, di uno stesso originale in una stessa lingua, contribuendo alla storia di quella lingua e, più in generale, del gusto e dell'ideologia di quella civiltà⁷⁸.

⁷⁵ Karl Witte (1800-1883), giurista e filologo, editore e traduttore di Dante, nel 1865 fu il fondatore della Deutsche Dante Gesellschaft, la prima nel suo genere (cfr. la voce di T.W. Elwert in *ED*, V, Roma 1976, pp. 1158-1159).

⁷⁶ Tommaseo 1860, p. 135 (corsivi miei).

⁷⁷ Rinvio a un primo inquadramento proposto in P. Paradisi, *Tommaseo e il poeta «sprotetto». Prove di traduzione da Lucrezio, in Lucrezio, Seneca e noi. Studi per Ivano Dionigi*, a cura del Centro Studi "La permanenza del classico", Bologna 2021, pp. 158-159.

⁷⁸ A. Traina, *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide (1-7)* [1981], in *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, pp. 115-116.

Al termine del complesso confronto condotto da Tommaseo su ben dodici traduzioni (sette latine, quelle indicate *supra* nel § 2, e quattro francesi, oltre a quella del Lamennais), il poeta reclama le sue ragioni, ammettendo di essere sceso nell'agone, e pubblica così la propria traduzione latina:

E perché le varianti che gli scrittori fanno correggendo sé stessi, e quelle che fanno i traduttori su loro, presentando in più o in men luce un lato o più delle idee, possono essere profittevole studio a' giovani, [...]; mi sarà perdonato se qui soggiungo la traduzione che di questo passo medesimo ho fatta, nell'atto di esaminare le altrui, fatta quasi senza avvedermene di verso in verso; e la soggiungo, non come migliore di quella dello Scarperia o d'altro che sia, ma per avere il destro a notare nelle parole di Dante altri intendimenti che, dall'ingegnarli di renderli e dal non li potere tutti rendere, mi si fecero meglio manifesti⁷⁹.

Anche qui, sia consentito l'affiancamento di un "parallelo" contemporaneo che, nella sua autorevolezza, mi sembra più illuminante di tante discettazioni critiche. Il medesimo Alfonso Traina citato sopra, nell'articolo *Luca Canali traduttore di Orazio lirico* del 1993, affermava:

Ma una saltuaria degustazione non è il miglior modo di valutare la fatica di Canali [la traduzione di Orazio, *Odi ed epodi*, Roma 1991]. Sarà più fruttuosa [...] l'analisi contrastiva di un'intera ode, in confronto con le più prestigiose traduzioni del nostro tempo; [...]. Le traduzioni saranno quelle, complete, di Enzo Cetrangolo (1968), Enzo Mandruzzato (1985), Mario Ramous (1988) [...]. L'ode sarà la 1, 11, quella del *carpe diem*: abbastanza breve [...], ma emblematica di un motivo centrale e vitale della poesia oraziana⁸⁰.

Ed ecco, dissimulata nella *Nota* finale, la sorpresa: «Tanto per non sottrarmi alle critiche dei traduttori criticati, propongo, *pudenter*, una mia traduzione: [segue la traduzione dell'ode 1, 11]»⁸¹. Non può non colpire la singolare analogia del procedimento seguito dai due autori, ovviamente per vie del tutto indipendenti (per quanto a Traina fosse congeniale Tommaseo, sicuramente non conosceva la trafila che lo aveva portato alla traduzione della *Francesca*).

⁷⁹ Tommaseo 1860, p. 146.

⁸⁰ A. Traina, *Luca Canali traduttore di Orazio lirico*, in *Autoritratto di un poeta*, Venosa 1993, pp. 59-60.

⁸¹ Ivi, p. 68 (non sfuggita peraltro agli studiosi di Orazio e ai filologi interpreti di Traina poeta, come Alessandro Fo).

Ma torniamo a Tommaso e alla sua traduzione. Quanto la Francesca latina gli stesse a cuore è testimoniato da un episodio la cui singolarità e significatività, a mio avviso, non è stata ancora recepita pienamente dagli studi che si occupano di entrambi gli interlocutori: mi riferisco al XVIII colloquio intrattenuto da Tommaseo con Manzoni in un giorno fra gli ultimi di ottobre e i primi di novembre di quello stesso 1855 a Lesa sul lago Maggiore (intitolato dagli editori *Una versione latina della «Francesca» di Dante*) in quei *Colloqui col Manzoni* che, dopo la prima pubblicazione procurata da Teresa Lodi nel 1929 di sul manoscritto conservato nel Fondo Tommaseo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, hanno incontrato una impreveduta fortuna editoriale. Racconta dunque Tommaseo come prese avvio la conversazione:

Tra gl'Italiani che scrissero latino, e' lodava non il Natale ma l'Egloghe del Sannazzaro; [...]. Fece anch'egli in gioventù epistole latine in versi; e me lo confessò come esercizio giovanile. Ma io accorgendomi com'egli avesse il senso latino, e non avendo con chi consigliarmi per una versione fatta così per balocco della «Francesca» di Dante, lo pregai d'ascoltarla: e dirò qui le sue osservazioni, degne d'artista e di dotto⁸².

Un latinista come Pighi si rese ben conto della preziosità del documento, e riproducendolo nella sua antologia *Latinitas. Variorum scripta in Latinum conversa* dopo la traduzione, integrò in nota tutti i riferimenti ai testi classici a cui nel loro dialogo i due, analizzando verso per verso la traduzione, alludevano⁸³; e da lì si dovrà riprendere per condurre quell'analisi stilistica della traduzione di Tommaseo che non solo contribuirà a una migliore conoscenza del poeta latino, ma soprattutto porterà probabilmente lumi sui versi stessi di Dante in relazione al modello virgiliano, grazie alle sottili e finissime dinamiche intertestuali che solo due sensibilità così addentro al poeta antico come appunto Tommaseo e Manzoni potevano percepire e rilevare nel poeta moderno. Anche Mario Puppo, che conosce bene l'itinerario culturale del *Tommaseo umanista romantico* dirà che «è uno spettacolo bellissimo quello

⁸² N. Tommaseo, *Colloqui col Manzoni*, a cura di T. Lodi, Firenze 1929, p. 60; *Colloqui col Manzoni. Tommaseo – Borri – Bonghi e Fabris*, a cura di G. Titta Rosa, Milano 1954, p. 77; R. Bonghi, G. Borri, N. Tommaseo, *Colloqui col Manzoni*, a cura di A. Briganti, Roma 1985, p. 44.

⁸³ Pighi 1955², pp. 380-385 (*Dantis Alagheri Francisca*), pp. 386-397 (*Alexandri Manzoni de Francisca Dantis a Tommaseo conversa iudicium*). Approssimative nell'informazione ed epidermiche nell'analisi le tre pagine di U. Valente, *Studi su Niccolò Tommaseo*, «Archivio storico per la Dalmazia», a. 12, vol. 22, fasc. 132, marzo 1937, pp. 469-479; pp. 474-476 (III. *Una versione latina del Tommaseo*).

offerto dai *Colloqui col Manzoni*: il Tommaseo sottopone la sua traduzione al grande amico e insieme gareggiano nella ricerca dell'espressione latina che meglio renda il testo dantesco»⁸⁴.

5. Firenze 1861. Tommaseo politico rivendica i «termini» d'Italia nel IX canto dell'*Inferno*

La terza e ultima versione dall'*Inferno* dantesco realizzata da Tommaseo sembra avere un'origine del tutto estemporanea, almeno stando al racconto di Vincenzo Viti, editore del carteggio fra Tommaseo e il padre Mauro Ricci, degli scolopi di San Giovannino a Firenze⁸⁵:

Il giorno di Natale [del 1861] il Tommaseo andò lui a far gli auguri al P. Ricci, che l'ultimo dell'anno gli rese la visita. Nel salutarsi, alla fine di questa, il Tommaseo diede all'amico la versione in quattordici esametri latini, fatta una delle notti precedenti insonne, degli ultimi ventidue versi del canto IX dell'*Inferno* [112-133], insieme con alcune varianti, perché l'amico scegliesse. Questi scelse e il tredici gennaio [1862] rimandò il foglio, che ora si trova in c. T. 7 e porta in fondo autografa del P. Ricci la scelta di quattro varianti, di cui le prime tre furono accettate dal Tommaseo, e i punti relativi furono conseguentemente modificati sul foglio. Altra copia manoscritta contiene il solo testo secondo le modificazioni fatte, quale poi fu pubblicato dal Tommaseo a p. 387 del suo volume *Nuovi studi su Dante* (Torino, Artigianelli, 1865) e alla colonna 614 del primo volume del suo *Commento dantesco*, uscito in tre volumi in 4° con la data 1865 presso l'editore Pagnoni di Milano⁸⁶.

Nella risposta il Ricci, oltre alla scelta fra le alternative proposte («sono andato franco, perché sapevo d'avere un buon tribunale di cassazione»), chiede all'amico di poter stampare i versi:

Se questo pezzo di versione dovesse rimanere inerte sul suo tavolino, mi farei avanti una seconda volta io chiedendole il permesso di pubblicarlo in un

⁸⁴ M. Puppo, *Tommaseo umanista romantico*, in *Poetica e poesia di Niccolò Tommaseo*, Roma 1979, pp. 105-106.

⁸⁵ Sull'amicizia fra i due e il ruolo che vi giocava il latino mi sia consentito rinviare alla *Introduzione* a N. Tommaseo, *De rerum concordia atque incrementis (Della sempre crescente armonia delle cose)*, a cura di P. Paradisi, Bologna 1998, pp. 13-16.

⁸⁶ N. Tommaseo, M. Ricci, *Carteggio dal 1860 al 1874*, a cura di V. Viti, Firenze 1943, p. 13.

giornale lontanissimo dalla politica, per ribadire il chiodo dell'importanza del latino, a volere essere letterati di fondo⁸⁷.

Ma la proposta di pubblicare il brano non ebbe sèguito. Leggiamo allora questi pochi versi, per dare almeno uno *specimen* di queste traduzioni, nella lezione stampata nei *Nuovi studi su Dante* e nella *Commedia* (tralasciando la questione delle varianti).

Ac velut, Arelati, Rhodanus quâ spargitur amnis;
 ac velut ad Polam, Carnarî quâ mare dirum
 Italiae claudens extremas alluit oras,
 planities variis distinguitur ampla sepulcris;
 talis erat facies, sed tristior: interfusis 5
 ignibus, ut ferrum fornace, ea saxa calebant.
 Et monumenta patent, gemitusque erumpit ab imo
 plurimus, inclusos prodens hinc inde dolores.
 «Qui, pater, hi saxis mersi, et tam dura gementes?».
 «Hic quicumque fidem perversa mente negarunt 10
 sectatrixque cohors: nescis quam maxima turba est.
 Quisque suos comites habet una in morte sepultos:
 hac minus infelix, hac flamma potentior ambit».
 Tum dextra carpebat iter, murum inter et ignes⁸⁸.

Il processo di contrazione sintetica che riduce le terzine italiane a uno o due esametri latini viene applicato dal poeta a tutto il segmento, tranne, significativamente, alla prima terzina:

Siccome ad Arli, ove 'l Rodano stagna,
 siccom'a Pola, presso del Quarnaro
 che Italia chiude e i suoi termini bagna [...]⁸⁹,

che invece viene resa quasi alla lettera, rispettando e ricalcando l'originale praticamente *ad verba*, con l'anafora incipitaria *Ac velut*, i quattro toponimi e il fluvionimo nello stesso ordine e il medesimo verbo *claudens* / «chiude» a rimarcare il nucleo concettuale e ideologico del segmento, i confini nord-

⁸⁷ Ivi, pp. 13-14.

⁸⁸ Tommaseo 2004, I, pp. 770-771.

⁸⁹ Dante è ovviamente citato nel testo dato da Tommaseo, ivi, p. 254.

rientali dell'Italia. Ebbene, è proprio questa terzina ad accendere l'interesse di Tommaseo e a provocare la sfida traduttiva.

La motivazione dell'improvviso insorgere di un interesse così preciso, focalizzato proprio su questi versi, andrà infatti ricercata nell'attualità politica internazionale «di quel travaglioso 1861»⁹⁰. Nell'ambito del riassetto dell'impero asburgico in corso dal 1860, veniva favorita l'unione della Dalmazia, ancora autonoma, al regno di Croazia e Slavonia. «In Dalmazia divamparono le passioni: si ebbe, per un anno e più, una profonda divisione degli spiriti. [...] Il Tommaseo è il più vigoroso, il più eloquente e il più logico degli autonomisti. Nega alla Croazia ogni diritto, storico, culturale, linguistico, giuridico, e perfino politico. Tutto divide e tiene lontana la Dalmazia dalla Croazia, tutto dà alla Dalmazia il diritto di essere autonoma e indipendente»⁹¹. La complementare rivendicazione dell'italianità storica e culturale della regione natia gli presenta spontaneamente all'animo e alla memoria quel verso che, «anche per la scolpitezza del linguaggio, ebbe vasta risonanza nell'età del Risorgimento»⁹², e di conseguenza gli suggerisce l'idea di dare al passo finale del canto IX, che lo contiene, una forma ancora più assoluta nella «scolpitezza» del latino. La premura del padre Ricci di proporre la pubblicazione del brano «in un giornale lontanissimo dalla politica», e la mancata adesione dell'autore alla richiesta sembrerebbero avvalorare questa «incandescenza» politica insita nel brano dantesco.

Tommaseo si rivela così ancora una volta un precursore, se pensiamo che di lì a qualche decennio, all'alba del Novecento, quei versi diverranno una bandiera dell'irredentismo. Da Messina, nella lettura tenuta nel febbraio del 1900 per la Società Dante Alighieri, *La Sicilia in Dante*, Giovanni Pascoli esordiva ricordando come

l'altissimo poeta guarda per noi i confini della patria: accenna anzi, dal suo poema, con l'inflessibile gesto del diritto, che i confini sono più in là che la pietra terminale; accenna, con l'insistenza immobile della morte, con l'immobile maestà del genio, accenna

*a Pola presso del Quarnaro
che Italia chiude e i suoi termini bagna.*

Né sembri, un poeta, sia pure dei poeti l'altissimo, inadatto a questa eterna vigilia del diritto⁹³.

⁹⁰ Ciampini 1945, p. 659.

⁹¹ Ivi, pp. 655-656.

⁹² D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, presentato e commentato da A. Gianni, Firenze 2001, pp. 129-130.

⁹³ G. Pascoli, *Prose. II Scritti danteschi*, II, Milano 1957², p. 1446.

E andrà qui solo menzionata l'ossessione dannunziana per questi stessi versi, che sfocia non solo in un componimento poetico come la *Canzone del Quarnaro*, ma anche in un testo politico come la *Carta del Carnaro*. È sufficiente riportarne due tratti, dal finale della *Canzone del Quarnaro*, celebrazione della beffa di Buccari (11 febbraio 1918): «Padre Dante, e con la scia / facciam “tutto il loco varo”. Eia, mastro del Quarnaro!» (vv. 104-106)⁹⁴, e dall'inizio della *Carta del Carnaro*, datata 27 agosto 1920:

Fiume è l'estrema custode italica delle Giulie, è l'estrema rocca della coltura latina, è l'ultima portatrice del segno dantesco. Per lei, di secolo in secolo, di vicenda in vicenda, di lotta in lotta, di passione in passione, si serbò italiano il Carnaro di Dante. Da lei s'irraggiarono e s'irraggiano gli spiriti dell'italianità per le coste e per le isole⁹⁵.

Ma «la travagliata storia dell'Istria italiana», come ricorda proprio quest'anno Giulio Ferroni nel suo fortunato *Viaggio nel paese della Commedia*, è rappresentata anche da un busto bronzeo di Dante che «eretto nel 1904 sotto la loggia del Palazzo del Municipio di Pola, durante la prima guerra mondiale fu distrutto dagli austriaci e ricostruito, sul calco in gesso, alla fine della guerra con l'assegnazione dell'Istria all'Italia; ma con l'occupazione jugoslava alla fine della seconda guerra mondiale, esso fu portato via dai profughi» e installato sulle mura in mattoni dell'Arsenale di Venezia, tra la torre e l'ingresso, con una lapide che ne ricorda le vicende: «Questa immagine di Dante / sottratta alle offese nemiche / qui ancora attesti / oltre l'avverso destino / l'indomita fede della gente istriana / nel proprio diritto / come un dì a Pola presso del Carnaro / ch'Italia chiude e i suoi termini bagna»⁹⁶. Ma siccome «intorno al riferimento dantesco a Pola spesso si è sviluppata negli ultimi due secoli una questione che ne rende estremamente scabrosi l'esegesi e il commento: il tema politico (risorgimentale e irredentista) della 'italianità' (variamente intesa) delle terre istriano-dalmate (con il corollario difficile e doloroso dei rapporti italo-jugoslavi dopo la seconda Guerra Mondiale)»⁹⁷, preferisco congedarmi da questo primo inquadra-

⁹⁴ G. d'Annunzio, *Poesie*, a cura di F. Roncoroni, Milano 2007¹⁰, pp. 576-577; Id., *Poesie*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano 2011, pp. 525-528.

⁹⁵ G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, I, Milano 2005, p. 103.

⁹⁶ G. Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, Milano 2019, p. 613 (e cfr. il cap. *Pola e il Carnaro*, pp. 739-761).

⁹⁷ G. Noto, T. Persico, *Visioni d'Istria nella Divina Commedia: il caso di Inf. IX, 112-117*, in *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia*, 2019, p. 322.

mento documentario sulle tre versioni dantesche di Tommaseo con la sua riflessione sul significato culturale di tale operazione, che rimette al centro il latino (è la chiusa dell'articolo del 1855 sulla «Rivista contemporanea» ristampato nel 1860 nel *Dizionario d'estetica*):

Nel paese che ha dati all'Italia uomini dotti delle eleganze latine, [...] è lecito attendere che la lingua latina trovi tuttavia scrittori valenti; sì *perché senza scriverla punto la non s'intende davvero*; sì perché a lei sono affidati tanti monumenti di bellezza e di scienza, che ispirarono e confortarono per secoli ingegno sommi e anime grandi; monumenti la cui vera immagine da traduzioni, anco insigni, mal potrebbero rilevare, sì perché questa eredità di tradizioni civili e religiose, la qual mantiene tuttavia un aureo vincolo sacro tra i pensanti e i credenti di tutta la terra, eredità che gli stranieri hanno raccolta con zelo, appropriatasi con amore, ampliata con vanto, non potrebbe essere dagli Italiani, se non con disonore e con danno, ripudiata⁹⁸.

Per l'ennesima ed ultima volta spontanea scatta l'associazione tra il primo aureo precetto di Tommaseo (evidenziato col corsivo), così sinteticamente formulato, e alcune considerazioni di A. Traina in un vecchio articolo dimenticato, ma che non hanno perso smalto e che soprattutto valgono più in generale come commento conclusivo sulla fisionomia di Tommaseo poeta e traduttore in latino:

L'apprendimento di una lingua [...] sollecita sempre a esprimerci in essa. Giacché alla sua base non c'è una meccanica acquisizione di schemi e di regole, ma una continua attività mimetica, volta a tradurre in atti linguistici concreti e originali quel sistema, più o meno ricco, di possibilità espressive che è la lingua studiata. [...] *Né si tratta di tentazione retorica [...], ma di esi-*

⁹⁸ Tommaseo 1860, pp. 149-150 (corsivo mio). Sulla folgorante attualità di queste parole basti il rinvio ai contributi della "scuola bolognese" (con la quale non a caso abbiamo voluto "contrappuntare" l'opera di Tommaseo latinista), che dall'illuminante articolo di A. Traina, *Latino perché? Latino per chi?*, «Nuova Paideia», II, 5, 1983, pp. 44-48 (poi in A. Traina, G. Bernardi Perini, *Pro-pedeutica al latino universitario*, Bologna 1998⁶, pp. 429-437), arrivano ai volumi di Ivano Dionigi, successore di Traina sulla cattedra dell'Alma Mater e fondatore del Centro studi "La permanenza del classico", che ormai da un ventina d'anni, all'alba del terzo millennio, ripropongono con forza la questione: *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, a cura di I. Dionigi, Milano 2002; *I classici e la scienza. Gli antichi, i moderni, noi*, a cura di I. Dionigi, Milano 2007; *Il presente non basta. La lezione del latino*, Milano 2016; *Osa sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Milano 2019; *Parole che allungano la vita. Pensieri per il nostro tempo*, Milano 2020; *Segui il tuo demone. Quattro precetti più uno*, Bari-Roma 2020.

*genza psichica, che condiziona il pieno possesso di ogni lingua. [...] A soddisfare questa esigenza, nel caso del latino, [...] non resta che la traduzione dall'italiano. Tradurre non significa applicare servilmente delle regole: è vivificare delle strutture, operare delle scelte: entro certi limiti, è un atto di libertà e di creazione, che si avvicina al lavoro dell'artefice. La traduzione serve [...] a sviluppare il gusto, a educare la sensibilità ai valori fonici, lessicali e stilistici [...], a dare la *innere Sprachform*, l'interno ritmo del latino: *quel senso della lingua che nasce soltanto da un'esperienza attiva e la cui assenza compromette la stessa comprensione dei testi*⁹⁹.*

⁹⁹ A. Traina, *Il problema della traduzione dall'italiano in latino*, «Scuola e Didattica», 11, 1965, pp. 1410-1411 (corsivi miei).

Diego Poli

L'uno e il molteplice nella teoria di Dante sulla lingua

[...] Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt.

Rainer Maria Rilke

Duineser Elegien, VIII 16-19

[...] Tutto, d'intorno, ai nostri sguardi, è Mondo.
Non mai, lo spazio sterminato etereo,
incustodito e intatto,
che si respira; e che, infinitamente
intuito, si sa, – senza bramarlo.

Rainer Maria Rilke

Elegie duinesi, VIII 16-19

L'unità iniziale

Insieme ai primi passi mossi verso la sommità del Paradiso viene da Dante a essere sottolineata la consustanzialità nell'Unità: «[Beatrice è] volta ver' me [Dante], sì lieta come bella, / “Drizza la mente in Dio grata”, mi disse, / “che n'ha congiunti con la prima stella”. [...] Per entro sé l'eterna margarita / ne ricevette, com'acqua recepe / raggio di luce permanendo unita» (*Par.* II, 28-30 e 34-36).

Il percorso verso il Paradiso si prefigura come la reintegrazione nella totale armonia con il Creatore, in quella prospettiva che il trattato del *De vulgari eloquentia* fonda nel momento in cui Adamo fu dotato di una *forma locutionis* quale modello cognitivo produttivo di: – unità segniche composte in parole in relazione con i referenti attorno ai quali ragionare; – disposizione

lineare nell'organizzazione della frase; – attività articolatoria realizzatrice del continuum fonico¹.

Le due prime produzioni appartengono al lato *rationale* dell'unità segnica, la terza alla sua controparte *sensuale*. Come Dante rende esplicito, il *signum* è infatti l'elemento indispensabile al funzionamento della comunicazione umana² che si fonda sull'esercizio dell'arbitrio (*ad placitum*)³ per rielaborare (*reparare*) le lingue – definite *ydioma* 'individualità di lingua' e *vulgare* 'lingua della quotidianità' –, da quando la *confusio* babelica ha prodotto la dimenticanza della conoscenza della unità originaria per sostituirla con lingue condizionate dalle limitazioni imposte dalle variabili spazio-temporali⁴.

La fase post-babelica – ovvero l'immissione del genere umano nel divenire della storia – comporta quindi la proliferazione esasperata dell'esercizio della libera espressione del volere dell'uomo il quale, essendo per natura «animale instabilissimo e mutevolissimo» (*DVE* I ix, 6), non solo diversifica le parlate appartenenti a spazi contigui – come documenta l'esame della riduzione al simbolico numero di 7+7 dei volgari d'Italia collocati sui due lati della giogaia appenninica –, ma contiene la diversità già al suo interno («que adhuc omnia vulgaria in sese variantur» I x, 7) e produce addirittura la discordanza nel medesimo ambito micro-territoriale urbano, come si riscontra a Bologna con le differenze fra i borghi di San Felice e di Strada Maggiore (I ix, 4).

Il quadro è indicativo del prevalere dei localismi municipali a causa della mancanza di riferimento a un modello unitario. Né di minore entità sono i distanziamenti linguistici sull'asse della cronologia, come può essere esempli-

¹ «Redeunt igitur ad propositum, dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem "formam" et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabulorum constructionem et quantum ad constructionis prolationem: qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humane dissipata fuisset, ut inferius ostendetur» (*DVE* I vi, 4). Cfr. anche «[vulgaris] licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa» (*DVE* I i, 4).

² «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset» (*DVE* I iii, 2).

³ «Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum» (*DVE* I iii, 3).

⁴ «Dicimus ergo quod nullus effectus superat suam causam, in quantum effectus est, quia nil potest efficere quod non est. Cum igitur omnis nostra loquela, preter illam homini primo concreatam a Deo, sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet» (*DVE* I ix, 6).

ficato ipotizzando, pur in chiave del tutto irreali, il ritorno degli antichissimi Pavesi (*vetustissimi Papienses*) nei luoghi dei loro discendenti (*moderni Papienses* di I ix, 7) e verificare la loro mutua estraneità comunicativa⁵.

Se pertanto la instabilità e la variabilità sono implicite nei volgari naturali («humanis beneplacitis localique congruitate nascuntur» I ix, 10), fino ad «andar oltre la millesima diversificazione della lingua» (I x, 7), la convenzionalità permette alla grammatica di munirsi delle condizioni di inalterabilità e di identità rispetto al tempo e ai luoghi («gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis»), giacché questa è *regolata* dall'intesa collettiva («de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata») e pertanto non è esposta alla variazione dei singoli arbitri («nulli singularem arbitrio [...] propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis» I ix, 11).

Rispetto allo stato dei volgari discesi da Babele, la grammatica e i volgari illustri posseggono quei principi di reciproco accordo che li mettono in grado di godere dei vantaggi dell'unità finalmente ripristinata.

La lingua esiste per decisione di Dio e resta un fermento dell'umanità che va sottoposto a regolamentazione⁶. La identità di lingua (*locutionis ydemptitas*) è il surrogato, sotto forma di sistema di grammatica, dell'originaria *forma locutionis* propria della lingua di Adamo; se questa, in quanto doveva trattare della stessa nominabilità delle cose del mondo, fu creata direttamente da Dio per venire infusa nello spirito del primo uomo, e da questi viene trasmessa alle generazioni successive⁷, la *locutionis ydemptitas* è un prodotto dell'arte e lo scarto esistente fra queste due estensioni commisura la distanza tra il divino e l'umano, fra l'archetipo e la copia del modello perduto.

La *forma locutionis* è l'evento primordiale del linguaggio quale *actus locutionis* con cui il Padre immette nel cervello umano i principi eterni (e universali) per mezzo dei quali sarà dato suddividere il reale in categorie, in modo da

⁵ La soluzione nella continuità fra queste generazioni sarebbe calcolata in mille anni (*Conv.* I v, 7-10). Questa *prior oblivio*, di cui in *DVE* I ix, 6, si collega con il *letargo*, di *Par.*, xxxiii 94, dove Dante paragona l'immediato oblio della suprema visione ricevuta in Paradiso con il ricordo dell'impresa degli Argonauti della quale, nonostante la lontananza cronologica sia reputata di 25 secoli, ancora si serba memoria («Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo» 94-96). La appartenenza di *oblivio* e *letargo* alla medesima sfera concettuale è garantita da Papia: «letargus, genus morbi idest oblivio mentis». Nell'esame del volgare di Genova ritorna su scala ridotta il medesimo principio di *oblivio* (*DVE* I xiii, 6).

⁶ Non c'è nessuna inversione di valore per quanto attiene questo argomento nei due testi danteschi, né nell'ambito della riformulazione del progetto linguistico della *Commedia*.

⁷ «hac forma locutionis locuti sunt omnes posterius eius [di Adamo] usque ad edificationem turris Babel, que «turris confusionis» interpretatur» (I vi, 5).

procedere a ogni specifico designato dalla indeterminata genericità – pre-paradigmatica e pre-sintagmatica, confinante con il non-essere della in-nominabilità. In tale procedimento volto ad acquisire una significazione, l'*ydioma* rappresenta l'attuazione della *forma locutionis* concreta da Dio nell'anima del Progenitore⁸ quale potenziale della *denominazione* delle cose – secondo la articolazione negli elementi discreti dei *signa* –, della successione dei costituenti della frase in una connessione lineare, integrante le funzioni nelle *specifiche* determinazioni morfologiche, e conchiusa dalla concretezza della loro emissione vocale: «dico *autem* "formam", et quantum ad rerum vocabula, et quantum ad vocabulorum constructionem, et quantum ad constructionis prolationem» (*DVE* I vi, 4). Se ne ha un parallelo in «l'agevolezza delle sue sillabe, le proprietadi delle sue costruzioni e le soavi orazioni» (*Conv.* I x, 13).

Queste considerazioni sul meccanismo derivano dal ripiegarsi del pensiero sulla lingua considerata veicolo e condizionamento del progressivo enuclearsi della complessità noetica resa problematica da una prospettiva nozionale linguistica unita a una logica.

L'intera umanità ha esultato esclamando il primo nome, quello di Dio, che, dato nel *DVE* come *El* (I iv, 4), viene nella palinodia del *Paradiso* corretto in un duplice livello di denominazione che, manifestatosi inizialmente come *I*, viene integrato da *El*: «"Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia, / *I* s'appellava in terra il sommo bene / onde vien la letizia che mi fascia; / e *El* si chiamò poi: e ciò convene, / ché l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene"» (*Par.*, xxvi 133-138).

Verosimilmente Dante riprende dai Vangeli di san Matteo (27, 46) e di san Marco (15, 34) dove, nel descrivere la passione sulla croce, viene riportato in aramaico il grido di disperazione da Cristo rivolto al Padre: «Eli, eli, lama sabakhtàni?» / «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»⁹. Considerato che i glossari ebraico-latini, a iniziare dalle annotazioni già di san Girolamo, informavano che *Eli* è il composto «nome (*El*) + agg. possessivo posposto (-i)», Dante ravvisa nel gruppo di tre lettere il simbolo della Trinità al cui interno la scomposizione formale permette di isolare *I* selezionandolo come il nome primordiale, in quanto è il grafo per il numerale uno e quindi per l'Unità.

In una profondità che dal campo della teologia si estende a quello etico (nella filosofia e nel diritto) e si sottrae alla causalità implicita nella scienza antica, il libero arbitrio sottende una situazione priva del condizionamen-

⁸ «certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse» (*DVE* I vi, 4).

⁹ La traslitterazione dal greco è quella corrente e non tiene in conto le questioni, qui allotrie, della ricostruzione autentica della frase.

to della onnipotenza e della preveggenza divina sulle azioni di una umanità lasciata responsabile delle sue scelte individuali e collettive.

La lingua si ritrova nella tensione fra la libera disposizione della mente umana e l'intervento sui suoi meccanismi di funzionamento come veste linguistica del pensiero, in modo che il segno si relazioni alla stabilità dell'accordo pattuito – e su ciò cfr. Aristotele, *De interpret.* iv 4 – secondo quella relazione che da san Tommaso è presentata come una attività dell'arbitrio umano equilibrata dai principi della sua capacità di raziocinio («oratio significat ad placitum id est secundum institutionem humanae rationis et voluntatis» *In Arist. De interpretatione*, lectio II e *S. Th.* II. ii. q. 85. 1 ad3). Nel quinto libro della *Philosophiae consolatio* di Boezio l'argomento è trattato come *arbitrii libertas*.

Se, dunque, nella pragmatica i volgari rappresentano la comunicazione della consuetudine quotidiana – tale è di fatto il significato di latino *vulgaris* –¹⁰, il loro livello di organizzazione è instabile, in quanto essi sono soggetti al costante mutamento dei segni linguistici componenziali (*signa*) affidati al continuato esercizio dell'arbitrio. I termini impiegati da Dante sono: *arbitrium*, (*bene*)*placitum*, *ad placitum*, *localis congruitas*, *lo beneplacito*, *lo piacere uman*, secondo che *v'abbella* («natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella» *Par.*, xxvi 131-132), ovvero, piacimento, libera scelta e giudizio volontario a fronte della regolamentazione del *convenire*, *consortium*, *communi consensu*¹¹.

Esiste la condizione iniziale dell'*ydioma* usato da Adamo e dai suoi discendenti che, nella prima riflessione dantesca, si sarebbe conservato presso coloro che non avevano partecipato alla iniqua costruzione della Torre di Babele per continuarsi, quale lingua incorrotta dell'Eden, fino al Redentore¹². Tuttavia nel *Paradiso* la testimonianza di Adamo corregge questo punto e nega che la sua lingua («Hac forma locutionis locutus est Adam» *DVE* I vi, 5) sia sopravvissuta fino agli effetti devastanti della confusione che non avrebbe permesso la conservazione della *forma* iniziale: «La lingua ch'io parlai fu tutta spenta / innanzi che a l'ovra inconsumabile / fosse la gente di Nembròt attenta» (*Par.*, xxvi 124-126).

Nel *DVE* (I vi, 4-7) la *forma locutionis* viene lasciata per eredità al popolo

¹⁰ Cfr. anche *vulgaritas* come qualifica a favore della lingua d'oïl (*DVE* I x, 2) e «seguendo la volgare voce» per «seguendo il termine di uso comune» in *Conv.* III v, 3.

¹¹ Cfr. M. Tavoni, commento al *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri. *Opere*, a cura di M. Santagata, vol. I, Milano 2011, pp. 1221-1222; I. Rosier-Catach, Dante Alighieri. *De l'éloquence en vulgaire. Traduction et commentaires*, [Paris] 2011, pp. 260-263; – *Abbellire* vale 'adornarsi' in *Par.*, xxxiii 107.

¹² «Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur» (I vi, 6).

d'Israele («hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei» I vi, 5) e la corrispondenza con l'ebraico di età storica è attribuita soltanto in conclusione della narrazione («Fuit ergo Hebraicum ydiuma illud quod primi loquentis labia fabricarunt» I vii, 4-7), quando si aggiunge la specificazione ulteriore che esso va considerato un idioma sacro («sacratum ydiuma» I vii, 8).

La contrapposizione fra unità e pluralità

La contrapposizione fra pluralità e unità è il principio fondante l'intera teoresi dantesca e ad essa sono collegate le correlazioni fra naturalità e convenzione e fra fenomenologia e astrazione. Nella bipolarità dialettica del pensiero della Scolastica, la caratterizzazione dell'unità si ripropone, per analogia con il metodo scientifico, riconducendo il molteplice all'unità secondo il principio della *reductio ad unum* che viene esteso a qualunque altra disciplina: «omnia que sunt unius generis reducuntur ad unum» / «tutte le cose che appartengono al medesimo genere devono essere ricondotte a unità» (*Mon.* III xii, 1)¹³. L'unità è la radice della bontà, mentre al contrario la molteplicità è la radice del male, tant'è che «peccare nichil est aliud quam progredi ab uno spreto ad multa» / «peccare non è altro che disprezzare l'uno per tendere al molteplice» (I xv, 2-3).

La drammatica frattura con il Creatore verificatasi a Babele provoca lo scioglimento dei legami di solidarietà fra gli uomini i quali, d'ora in avanti, entrano nella storia suddivisi nella moltitudine di *gentes* ciascuna delle quali è dotata di uno specifico volgare sorto nel momento in cui la perfezione iniziale è andata a dissolversi nel caos linguistico dovuto al peccato.

La costruzione della torre aveva infatti manifestato la volontà degli uomini di edificarsi un idolo, ovvero di applicarsi a una falsa idea (*eidōlon* = *idōlum*), fino ad assumerlo a simbolo di quell'unità che essi avrebbero invece dovuto conservare con Dio. Il castigo venne a incidere sulla comunicazione, in modo da impedire che il lavoro congiunto si finalizasse all'iniquo proposito, e i volgari derivati sorsero come varietà di specializzazione proprie per ogni singolo lavoro e, per sommo di punizione, all'interno di ciascun gruppo «quanto

¹³ Cfr. ancora: «in omni genere rerum unum esse oportet quo generis illius omnia comparentur et ponderentur» / «in ogni genere di cose deve essercene una sulla quale tutte le altre appartenenti al medesimo genere si confrontano e si commisurano» (*DVE* I xvi, 2); «unicus principatus» / «principato di uno solo» (*Mon.* I ii, 2); «totum humanum genus ordinatur ad unum» / «tutto il genere umano è ordinato a un solo fine» (I v, 9). Cfr. Tavoni 2011, pp. 1326-1330; Rosier-Catach 2011, pp. 312-315.

più qualificato era l'impegno nell'opera, tanto più rozza e barbarica diviene la lingua che cominciarono a parlare" (*DVE* I vii, 7)¹⁴.

La narrazione veterotestamentaria trova il sostegno nella filosofia antica che aveva trasmesso la sua riflessione sul molteplice come negazione dell'unità e come "l'uno quale misura di tutte le cose" (*pántōn métron tò hén* Aristotele *Met.* x 1, 1053a18-19).

La medianità fra l'uno e il molteplice

A partire dai primi pensatori, la cultura greca ha acquisito una notevole operatività classificatoria e interpretativa. La rottura dell'unità primordiale aveva determinato in Anassimandro il contrasto del molteplice inevitabilmente proteso alla integrazione nella omogeneità; nel flusso perenne delle cose, la contrapposizione degli opposti riposa per Eraclito sull'unità soggiacente senza tuttavia mai arrivare a conciliarsi; la misura è, per il Pitagorismo, essa stessa la sostanza dei fenomeni.

I frammenti di Parmenide attribuiscono le spiegazioni del reale alla "via che è – e che non è possibile che non sia – della persuasione e della verità" attraverso la quale si comprende l'uniformità in uno stato privo di mutamento e fuori del tempo; accanto a questa c'è la "via dell'opinione (*dóksa*)" del mondo delle apparenze, dove le facoltà sensoriali si dimostrano incapaci di trovare l'essere che si nasconde, per essere dal molteplice indotte a concezioni ingannevoli.

Infine, la medianità dell'essere è determinata dalla identità e dalla diversità alla ricerca del giusto mezzo tramite le scansioni assiomatico-empiriche della dialettica di Platone, fino a essere rappresentate dalla *mesôtēs* in Aristotele¹⁵.

In Dante il principio delle origini si fonde con il piano ontologico e si pone come religioso, in una correlazione fra il modello perfetto e le realtà imperfette che guarda alla trascendenza per comprendere la partecipazione dell'uno nei molti enti. Uno schema in cui, supposto il tutto, si esplicitano i due opposti la cui validità viene ottenuta per inferenza dalla loro medianità che si realizza nella "inventio" di un diverso modo di applicazione; di questi, il primo è più antico e pertiene alle "gramaticae", l'altro è attuale e riposa nelle proposte dei "volgari illustri". Si tratta del principio della «commixtio oppositorum» / "commistione degli opposti" (*DVE* I xv, 5) che diviene il metro di giudizio nella scala di preferenza dei singoli tratti dei volgari.

¹⁴ «et quanto excellentius exercebant tanto rudius nunc barbariusque locuntur».

¹⁵ W. Belardi, *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, Roma 1975, p. 244.

Questi atti di *inventio* sono pertanto partecipi di caratteri pertinenti dei due estremi della questione quantificabili come unità, qui articolantesi nella forma di facoltà di grammatica, e pluralità, qui triadicamente articolata nelle forme istituite dai *trilingues doctores* secondo un congegno che fissa l'arbitrio, da cui si origina qualsiasi potenzialità, nella stabilità della convenzione.

L'unità come stasi, la molteplicità come moto

Per Aristotele, il movimento realizza il passaggio dalla potenza all'atto da cui si origina il mutamento; la stasi è viceversa l'acquietamento finale come conclusione euritmica dell'intero processo. La natura/*physis* è fondata sul movimento e sulla stasi, in una relazione fra molteplice e uno, nell'essere fra il diverso e l'identico. Il processo del significare viene rappresentato con la metafora dell'agitazione (in una situazione di entropia) rispetto al fissarsi, supponendo una situazione che possa permettere al pensiero discorsivo di intendere gli elementi compositivi del flusso in scorrimento, in totale autonomia rispetto all'opinione, *dóksa*, e al ragionamento del *logismós* altrimenti collegati al fluire e al divenire.

Fra gli assiomi della *Metafisica*, Aristotele, nel porre il quesito sulle ragioni del mutare, introduce la causa efficiente delle condizioni da cui il movimento si origina, punto di partenza e principio dell'evolversi della sostanza sensibile (*hypokeímenos* = *substantia*) come *synolon* (insieme di forma-materia e quindi di atto/*enérgeia* e potenza/*dýnamis*) nella forma ~ specie della materia preesistente. La forma impressa alla materia, e la sostanza, che è causa dell'essere come del divenire, non divengono per sé e in sé, bensì come parte del *synolon* (*Met.* 1033b). A tal punto, la sostanza acquista un valore dinamico e si indentifica con il fine/*télos*, con l'azione creatrice che conforma la materia, e con la realtà concreta del singolo essere in cui il divenire si compie.

L'atto/*enérgeia* è l'esistenza stessa dell'oggetto e può essere movimento/*kýnesis* e azione/*práxis*. La potenza/*dýnamis* è la possibilità di produrre un mutamento o di subirlo, in sé o in altro, come funzione attiva della causa efficiente, oppure di subirlo, come funzione passiva della materia.

Per ripercorrere il problema della collocazione statica secondo una visione teoretica, le entità primarie sono la sostanza che funziona da sostrato (*hypokeímenos*), come materia, essenza e forma e loro sinolo (*Met.* 1042a 26). Se la sostanza è collegata all'essenza, le sostanze si relazioneranno alle entità che sono primarie rispetto alla conoscenza. Ciò che è primo nell'essere è anche

primo nella conoscenza e pertanto il possesso della scienza in una modalità universale permette la conoscenza di tutti gli enti (*Met.* 982a 23).

L'ente è ciò che può darsi in tanti modi e si inserisce in una delle categorizzazioni dei dieci *synola*; la settima di queste, il *keísthai*, definisce ~ determina la disposizione nello spazio circostante di un soggetto (non a caso gli esempi di Aristotele sono *anákeitai* 'è sdraiato' e *káthētai* 'è seduto', perfetti passivi di *anatíthēmi* e di *kathézomai*), in riferimento al suo "stare rispetto a". La nona categoria predica l'"agire" come "fare"; è una attività – come *témnei* 'taglia' o *kaíei* 'accende, brucia' – che si dimostra come un movimento, forzato (indotto) o spontaneo (rettilineo, secondo la meccanica terrestre, circolare in quella celeste), verso il "luogo naturale". Le categorie, fissate in dieci, sono gli aspetti predicabili di un ente, considerato concettualmente come modalità dell'essere¹⁶.

Tuttavia, lasciate a se stesse, le cose tendono a indirizzarsi verso la quiete e l'immobilità, tant'è che la terra, che ha raggiunto il suo luogo naturale, si trova immobile al centro dell'universo (che è infatti considerato geocentrico).

La realtà presa quale oggetto dell'indagine dell'*epistémē* e del *noús*, quindi della scienza e dell'intuizione (su cui *Analyt. post.* 100 a16-b9), permette di pervenire a una conoscenza certa (non dipendente dall'opinione/*dóksa*, e dal ragionamento del *logismós*), giacché sono assunte le quattro cause del reale, ovvero, la forma, la materia, la causa efficiente di cosa produce il movimento, la causa finale.

Aristotele discute la contrapposizione fra la posizione di quiete e il movimento già nell'eziologia della metafisica, allorquando le cause materiali e formali si riferiscono all'essere nella sua fissità e le altre due, l'efficiente e la finale, al suo aspetto dinamico (*Phys.* 198 a21-35; *Met.* v 2). L'atto definisce l'essere nello sviluppo perfetto.

Il porsi in stato di quiete (*ēremēsai*, *sténai* e già in Platone, *Fedone* 96b si aveva *ēremeîn*) è la premessa necessaria perché si attivi il processo dell'acquisizione scientifico-intuitiva (*Analyt. post.* 100 a15-b3): rispetto al movimento dell'esercito in rotta (*tropé*), il provvido arrestarsi di un soldato coraggioso permette il riposizionamento dell'ordine dello schieramento con il rifluire della molteplicità degli sbandati (*tarakhé*, *kínēsis*) verso l'unità del punto fermo da lui saldamente mantenuta¹⁷. Per uscire da questa metafora descrittiva, si può concludere che «il pensiero discorsivo (*diánoia*) conosce e intende l'ac-

¹⁶ W. Belardi, *Filosofia, grammatica e retorica nel pensiero antico*, Roma 1985, pp. 147-165.

¹⁷ Belardi 1975, pp. 145-161.

quietarsi (*ēremēsai*) e lo stabilirsi (*sténai*)» di ciò che precedentemente era in movimento (*Phys.* 247 b10-11 e cfr. anche *De interpret.* 16 b21).

In questo alternarsi di dinamicità e di immobilità, Aristotele individua la fase utile alla scienza nella seconda variabile, al punto di sottolinearne la valenza nella stessa lessicalizzazione avvenuta nella lingua greca con il tecnicismo *epistēmē* la cui composizione era indubbiamente di immediata trasparenza per il parlante greco negli elementi *epi*+(*i*)*stamai* ‘sto sopra/intorno’¹⁸. In *Problemi* 956 b39-40, Aristotele afferma infatti che “la sensazione e il pensiero discorsivo agiscono sull’anima con la quiete; sembra che anche la scienza (*epistēmē*) sia questo, giacché arresta l’anima (*hístēs*). Se invece essa è in movimento e in trasporto, non è possibile sentire o pensare”¹⁹.

La filosofia greca e l’estetica dell’espressione

Il pensiero aristotelico meditato attraverso il Neoplatonismo sin dal tardo-antico greco e latino – secondo le formulazioni fissate da Plotino, da sant’Agostino e dalla *Philosophiae consolatio* di Boezio – si è diretto al medio evo sia arabo²⁰, nelle specifiche applicazioni dedicate ad *al-falsafah* (= *philosophia*)²¹, sia latino-cristiano, per essere ulteriormente rafforzato dagli studi sul *Timeo*, conosciuto nella, pur parziale, versione commentata da Calcidio in latino, da parte della scuola dei teologi di Chartres, come Teodorico, Bernardo Silvestre, Alano di Lilla e Guglielmo di Conches, al quale sono anche attribuite le *Glosae super Platonem*²².

¹⁸ H. Rix, *Griechisch ἐπίσταμαι. Morphologie und Etymologie*, in *Verba et structurae. Festschrift für Klaus Strunk zum 65. Geburtstag*, a cura di H. Hettrich et alii, Innsbruck 1995, pp. 237-247.

¹⁹ D. Poli, *Il “movimento” dello svelare interpretativo e la “stasi” del conoscere istitutivo*, in «Alessandria - Rivista di glottologia», XIII, 2019 [2020], pp. 145-181.

²⁰ C. D’Ancona, *The topic of the “Harmony between Plato and Aristotle”: Some examples in Early Arabic philosophy*, in *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter*, a cura di A. Speer, L. Wegener, Berlin-New York 2006, pp. 379-437.

²¹ Il termine, che è quindi riferito alla dimostrazione apodittico-dimostrativa, è, ad es., usuale nelle opere di Averroè. In relazione alla Scrittura profetica si ha invece *ḥikmah* ‘sapienza’ e, con una connotazione maggiormente esoterica e gnostica, *ma’rifah* ~ *‘irfan* – cfr. M. Campanini, *La filosofia islamica*, Brescia 2016, pp. 11-21.

²² Il commento di Guglielmo aveva anche l’obiettivo di dimostrare che sotto il velo delle parole era celata la verità filosofica («integumentis verborum tectam») che poteva essere accordata con la dottrina scolastica. Ernst Robert Curtius ha chiaramente dimostrato la relazione della scuola di Chartres con le riflessioni di Dante.

In Dante, la prima citazione del dialogo si trova nel *Convivio* («Platone [...] scrisse in uno suo libro che si chiama Timeo» III v, 6) e ritorna poi nel *Paradiso* («la sentenza di Platone» IV, 24).

L'insegnamento sulla teologia creazionistica impartito “secundum physicam” significava la spiegazione del *Genesi* sulle linee degli “antichi racconti” sull'origine del cosmo discussi da Platone e dai commentatori, sino ad assumere il mito del Demiurgo della materia primordiale che, traendola dal caos, la ha plasmata seguendo il modello della perfezione ideale assoluta. Le posizioni dei filosofi di Chartres saranno anche diffuse attraverso la ripresa del genere letterario dello *Hexameron* dedicato alle singole opere compiute nei sei giorni della attività divina.

Il Neoplatonismo avrà una diffusione capillare e pertanto se ne riscontra l'influenza sullo spiritualismo francescano e sulla estetica della luce, così come è soggiacente alle interpretazioni degli *Auctores* della grammatica, per divenire in particolare evidente negli scholia a Dionigi di Alicarnasso e nei commenti ad Apollonio Discolo, fino a condizionare, in età tardo-antica, Prisciano.

Ormai la intensa attività di traduzione dall'arabo realizzata a Toledo, nella seconda metà del sec. XII, assieme ai testi provenienti dall'Italia meridionale permettono la conoscenza diretta o mediata da filosofi, come Avicenna e Maimonide, di argomenti trattati da Platone, Aristotele e Proclo. Gli interventi di Macrobio sul *Somnium Scipionis* di Cicerone, gli scritti dello ps.-Dionigi, tradotti nel sec. IX, oltre ai testi di sant'Agostino rappresentavano le altre fonti riguardanti la dottrina di Platone. Questa è dunque la direttiva in cui si inserisce anche la sintesi compiuta da Dante all'interno dell'ampio orizzonte scolastico e tomistico²³. Tale quadro era stato, sin dal 1924, individuato da Bruno Nardi ed è stato confermato dai successivi studi sulla storia delle idee di Cesare Vasoli e di Zygmunt G. Barański.

Oltre a ciò, va tenuto in conto che aspetti dello Stoicismo sono pervenuti a Dante per molteplici tramiti.

Il passo della *Vita Nova* «lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: “Nomina sunt consequentia rerum”» (VI 4) introduce la condizione sensoriale dovuta all'udito che è totalmente ignorata da sant'Alberto Magno e da san Tommaso nei quali si insiste sul nesso intellettuale fra nome e cosa.

²³ Come emblematico di questa situazione si può anche considerare il quadro appartenente alla chiesa di santa Caterina a Pisa in cui san Tommaso è in mezzo a Platone e ad Aristotele nell'atto di ricevere il *Timeo* e l'*Etica Nicomachea*.

Rispetto al loro impianto prettamente aristotelico, l'attenzione di Dante appare catturata dal versante psichico che deriva dalla direzione impressa alla logica dagli stoici per servirsene nella interpretazione dell'atto di nominazione degli attributi delle cose che sarebbe avvenuto nel momento, non necessariamente o esclusivamente aurorale, dell'atto linguistico²⁴.

Attraverso Cicerone e soprattutto il *De dialectica* dello ps.-Agostino, a Dante perviene la teoria della naturalezza dei nomi che si giustappone al convenzionalismo, rendendo dottrinale la deduzione del nome dal suono che può essere giudicato binaristicamente come ammalianti o repulsivo, come dolce o aspro.

Su questo è basata la sezione dedicata dal *DVE* ai volgari d'Italia (I x, 1 - I xv, 7) nella pretesa di riconoscere la luminosità del "volgare più bello" («pulcerrimum [...] vulgare» I xii, 9) all'interno di una frammentazione che è segnalata al livello morfo-sintattico e si riflette immediatamente nel piano fono-acustico nelle variazioni risultanti "in molteplici dissonanze" («quam multis varietatibus latio dissonante vulgari» I xi, 1) – che persino possono essere paragonate a ineleganti rutti («crudeliter accentuando eructuant» I xi, 6). Se si hanno situazioni di ripugnanza («tristiloquium [...] turpissimum» I xi, 2)²⁵ e condizioni di temperanza nel caso del bolognese (I xv, 3), ne derivano anche le impressioni di stridore e rallentamento (*dissonare, non sine quodam tempore* di I xi, 6; I xii, 6) rispetto all'apprezzamento del controllo della emissione articolatoria (*ab ore primorum Siculorum emanat*, di I xii, 6) e si determina una estetica, sempre binaristica, sui suoni che possono essere contraddistinti da eccesso nella durezza, mollezza, mancanza di scorrevolezza, suono duro, lentezza e mollezza, stridore, crudezza (*rigiditas, mollities, yrsutum et yspidum, asperitas, lenitas atque mollities, garrulitas, acerbitas* di I xiii, 6; I xiv, 2; I xiv, 4; I xiv, 4; I xv, 3; I xv, 3; I xv, 4) rispetto all'opposto di una lodevole soavità (*laudabilis suavitas* di I xv, 5).

Il risalto dell'elemento fonico è nei "nomi parlanti" in cui viene a essere ipostatizzata una specifica qualità, come in *Amore*²⁶ e in *Beatrice* e – come si

²⁴ Belardi 1985, pp. 261-274.

²⁵ Si tratta del volgare di Roma la cui rozzezza si coniuga con i pessimi costumi della popolazione. Per un confronto fra questo giudizio e quello del Belli rimando a D. Poli, *Prassi e teoria della lingua in Belli*, in *Le Marche terra di elezione di G.G. Belli - Per i 150 anni dalla morte di Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863)*, a cura di D. Poli e M. Baleani, Ancona 2015, pp. 167-202; Id., *La sperimentazione di Belli, la verità di Maggi, la teoresi di Dante*, in «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», X, n.s., 2015 [2017], pp. 61-78.

²⁶ Ciò che viene avvertito è la suggestione fonico-uditiva motivata da una ideologia culturale, cfr. W. Belardi, *Linguistica generale, filologia e critica dell'espressione*, Roma 1990, pp. 407-412.

vedrà oltre – nel nome del Dio, Uno e Trino²⁷; ed è anche nella definizione dello stridio e della opacità della voce²⁸, che si addice alle rime «aspre e chiocce» (*Inf.*, xxxii 1) necessarie per il luogo più oscuro dell'universo e pertiene sulla terra alle “rime petrose” in contrapposizione alle *dolci rime*.

C'è quindi un importante innesto di una estetica dell'espressione della poesia che può essere caricata sul lato del significante della parola, tant'è che non sembra esserci uno schema valutativo di riferimento assoluto. Dante tuttavia condanna la sincopa che tronca le sillabe finali funzionali alla morfologia – come l'elemento participiale *-tus* e astrattivo *-tas* («turpiter sincopantes omnia in *-tus* participia et denominativa in *-tas*» I xiv, 5) –, le affricate <x> e <z> (/ks/ e /ts/ ~ /dz/)²⁹, le liquide geminate e il nesso «muta+liquida».

Il “con-venire” e l’“in-venire”

Il “con-venire” di folla nella prospettiva della teologia degli *Atti degli Apostoli*³⁰ riassume nell'evento della Pentecoste il ritorno, attraverso lo Spirito, all'unità di lingua andata perduta con la confusione di Babele; la narrazione del *Genesi* (xi 1-9) è da Dante mirabilmente sintetizzata nella causa e nell'effetto: «questi è Nembrotto, per lo cui mal coto ['pensiero'], / pur un linguaggio nel mondo non s'usa» (*Inf.*, xxxi 77-78).

Nell'assetto retorico-grammaticale presentato dal *DVE*, la *convenientia* messa in atto nell'ambito di una *scola* dalla *auctoritas* degli *eloquentes doctores* (I ix, 2) e dai *trilingues doctores* (I ix, 3) supera gli effetti della lacerazione mediante il sugello di “una pattuizione che contrasta la confusione stessa abbattutasi giù dal cielo durante la costruzione di Babele” («que quidem convenientia ipsi confusioni repugnat que ruit celitus in edificatione Babel» I ix, 2). La *confusio* ha come opposto fattuale e concettuale l'accordo fra i *doctores* sulla formazione razionale e sensibile del segno che, dopo Babele, è infatti caduto nell'arbitrio dell'uomo.

²⁷ Su questo già A. Pagliaro, *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1963, pp. 245-246. Per altri nomi in Dante e per l'attenzione all'onomastica nel medio evo, cfr. D. Poli, *La dimensione del Bello nella lingua. Il Bello della Luce*, Venezia [prossima pubblicazione 2022].

²⁸ Cfr. *TLIO* s.v.

²⁹ Tavoni 2011, pp. 1291-1292.

³⁰ «facta autem hac voce convenit multitudo et mente confusa est, quoniam audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes» / “quando fu udito quel tuono, la moltitudine si radunò, e rimase confusa, perché ciascuno udiva parlare [gli Apostoli] nella propria lingua” (*Act. Ap.* II 6).

Dante stesso sarà cooptato nella «bella scola» da parte dei cinque sommi Poeti dell'Antichità i quali, nell'annoverarlo come «sesto fra cotanto senno» (*Inf.*, iv 94 e 102), lo introducono al sublime consorzio dei *doctores*. La *bella scola* rappresenta il luogo deputato a guidare la materia linguistica verso l'ideale di luminosità che sarà proprio «del bel paese là dove 'l sì suona» (xxxiii 80), ovvero di quello spazio che convergerà verso la medesima lingua, allorché i volgari nei quali è suddivisa l'«Italia bella» (xx 61) saranno ricondotti all'unità del volgare illustre³¹.

La specializzazione delle formazioni basate su «con-venio» rientra fra i tecnicismi lessicali di Dante. Oltre al *convenire* si trovano *convegno* per 'patuizione' (*Inf.*, xxxii 135), *convenenza* per 'patto' (*Par.* v 45) che è invece *convento* nel *Fiore* (lxxxvii 1), e l'impiego per ben 15 volte di forme morfologiche di «con-venio» nel primo capitolo del secondo libro del *DVE*, dove sono introdotte le argomentazioni sull'«accordo» di stile e di contenuti *conveniente* al volgare illustre. Orbitano attorno alla medesima ontologia *consortium* 'vincolo' (*DVE* i ix, 10) e *consensus* (i ix, 11); in Quintilano si ha il *consensus eruditorum* che appare in linea con il convenire dei *doctores*³². Le corrispondenti forme del latino classico sono *convenire*, *conveniens*, *convenientia* (in Cicerone, di *Fin.* iii 21, glossa *homología*), *conventio*, *conventum*, *conventus*.

Se il «con-venire» della Pentecoste ha permesso di «in-venire» la comunicazione della pastorale *ad gentes*, l'intesa fra i *doctores* produce una «in-ventio» nell'ambito cognitivo, risultando in un nuovo aspetto del corpo dottrinario ricercato attraverso l'agire mentale della *ars inveniendi* degli *argumenta*. Attorno a tale attività produttiva dei *doctores* si tratta in diversi luoghi: «convenimus in vocabulis multis [...] in multis conveniunt» (*DVE* i ix, 2 e 3); «inventores gramatice facultatis [...] adinvenerunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo vel saltim imperfecte antiquorum attingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos» (i ix, 11); «gramatice positores inveniuntur» (i x, 1); «quicquid redactum est sive inventum est ad vulgare prosaycum» (i x, 2); «inventores cantionum» (ii xiii, 16)³³.

In tale quadro, la lingua è uno stato della comunicazione in costante oscil-

³¹ La cerchia dei professionisti delle arti è identificata nei *doctores*, un sinonimo di *auctores*, corrispondenti ai *magistri*. Fra i primi e sommi *doctores* figurano Aristotele, che è «mio maestro» (*Conv.* i ix, 9) e Virgilio, «lo mio maestro e 'l mio autore» (*Inf.*, i 85).

³² Su questo cfr. il commento di Tavoni 2011, p. 1226.

³³ In latino classico il corpo dottrinario viene definito un *inventum* provocato dall'osservazione. In Cicerone si hanno i «philosophorum inventa» / «le teorie dei filosofi» (*orat.* i 85) e la stessa filosofia è un «inventum deorum» (*Tuscul.* i 64) che sant'Agostino sottoporà alla Legge divina.

lazione fra un principio “naturale” di modificazione progressiva, soggetto alle leggi di mutamento e di trasformazione organiche, e un principio “artificiale” di normazione di uno strumento linguistico, elaborato secondo arte e pertanto oggettivato dalla stipula di un accordo convenzionale che lo garantisca dall'arbitrio del soggettivismo.

Il progresso linguistico consiste nel deviare (*divertire*) dalla lingua materna in favore di questa forma d'arte elaborata («pensemus qualiter viri prehonorati a propria diverterunt» / “ponderiamo in qual maniera gli uomini più insigni si siano allontanati dal proprio volgare” I xiii, 5; «aliquos a proprio poetando divertisse» / “per il poetare alcuni si sono distolti dal proprio volgare” I xiv, 3; «divertere a materno et ad curiale volgare intendere» / “uscire dalla lingua materna e indirizzarsi verso il volgare illustre” I xiv, 7). Fino a giungere ai casi esemplari di Sordello il quale, abbandonato il mantovano, l’“idioma patrio” giudicato in negativo («patrium volgare deseruit»), lo sostituisce con un volgare illustre, quello dell’*oc*, divenendo *doctor* nella poesia e nella eloquenza (I xv, 2) e, ancora, al caso dei *doctores illustres* bolognesi che, essendosi resi conto dei limiti del loro idioma nativo, se ne distanziano per mettersi sulle tracce del volgare illustre («a proprio divertissent» I xv, 6).

Si può interpretare l'operazione di progressiva estensione della facoltà di formazione del prodotto linguistico che dalla *gramatica* (*gramatice facultas*) si riflette sui volgari illustri come una endo-grammaticalizzazione, dove la grammatica (del latino) è una meta-grammatica; nella grammatica di cui tratta Dante, la componente nozionale (*ratio*) permette di “ritrovare” (*invenire*) le regole di procedura da applicare alla realtà linguistica da istituire (*instituere*) come volgare illustre³⁴.

La valenza pubblica dell'*instituere* indica la graduale costruzione di un impianto cognitivo dotato di stabilità. La lingua viene inserita nell'alveo della concezione logicista aristotelica³⁵, per cui essa è considerata l'immediato riflesso di un mondo di concetti e di cose già dato secondo una convenzione (*katà synthékēn = ex instituto*)³⁶ in cui i nomi sono apposti (*théseis*) alle cose e ai loro equivalenti mentali “identici per tutti” (*tautà pàsi*).

³⁴ D. Poli, *Unità e pluralità di lingue in Dante*, in *Lingue speciali e interferenza*, Atti del Convegno seminario, Udine, 16-17 maggio 1994, a cura di R. Bombi, Roma 1995, pp. 299-314.

³⁵ Cfr. ad es. Aristotele, *De interpret.* xvi 19-20: «ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴν ἑμάντικὴν κατὰ συνθέκην ἀνευ χρόνου».

³⁶ Con una fine attenzione alla storicità del tradurre, Domenico Silvestri propone ‘associazione’, cfr. *Aristotele tra teoria e pratica della lingua. In margine agli studi aristotelici di Roberto Gusmani*, in *In ricordo di Roberto Gusmani (1935-2009)*, Atti della giornata di studio, Udine, 19 novembre 2010, a cura di V. Orioles, Pisa-Roma 2011, pp. 79-87.

A rischio della totale incomprensione che viene provocata dall'evoluzione incontrollabile dei volgari, l'arbitrarietà cui essi sono sottoposti entra in contrasto con il valore aggiunto dell'intesa fra gli intellettuali che si servono della lingua come strumento di cognizione.

La perdita della circolarità comunicativa causata dal peccato contro l'unità può trovare la soluzione attraverso due diversi percorsi razionali. Il primo è quello della *gramatica*, «pane di frumento» per i *litterati*, di validità universale e selettivo negli accessi a tutti i campi del sapere. Accanto a questo c'è la strategia di ricorrere al succedaneo del volgare illustre, «pane [...] sufficientemente purgato dalle macule e dall'essere di biado» per gli *illitterati* (*Conv.* I xiii, 11), per il cui mezzo viene a essere favorita la trasmissione di una quantità selezionata di conoscenze, utili per occuparsi degli 'argomenti sommi' («illa magnalia») riguardanti 'salvezza, amore, virtù' («salus [...] venus et virtus» *DVE* II ii, 7).

I volgari d'Italia, che ognuno apprende dall'infanzia per trasmissione diretta, secondo le coordinate del proprio essere in relazione con la specificità del luogo e del tempo³⁷, rientrano nella catena evolutiva del divenire storico e sono altro rispetto alla *gramatica*, convenzione già elaborata come «locutio secundaria» da una componente limitata dei più antichi *doctores*, e a confronto del volgare illustre, creato dai *doctores* contemporanei, in emulazione dell'esempio fornito dall'impianto costitutivo della *gramatica*.

Virgilio aveva scritto nel codice della *gramatica* perché egli, come Dante, era stato educato nelle arti del trivio e del quadrivio con assiduità di studio («Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes: ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa» *DVE* I i, 3). Tuttavia Dante è riconosciuto dal suo volgare – né Farinata né tantomeno il conte Ugolino hanno dubbi circa la sua identità fiorentina (in *Inf.*, x 25-27 e xxxiii 10-12); Virgilio, nativo di Mantova, si caratterizza per tratti appartenenti a quel volgare lombardo (in *Inf.*, xxii 99, xxvii 21 e *Purg.*, vi 73-75).

³⁷ «quod vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutrices imitantes accipimus» (*DVE* I i, 2).

La luce nel volgare e “la bella scola”

Al valore ontologico di *illustre* Dante allude con «Io veggio ben che già mai non si sazia / nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra / di fuor dal qual nessun vero si spazia. / Posasi in esso, come fera in lustra, / tosto che giunto l'ha» (*Par.*, iv 124-128). Nel virtuosismo in cui la rima collega *illustra* ‘illumina’ a *in lustra* ‘nella tana’ viene a essere sottolineato, per via di una similitudine, l'appagamento intellettuale paragonandolo all'intanamento della pantera (*fera*) che, come insegna il *DVE* sulla base dei Bestiari, con il suo profumo indica la presenza del volgare ideale fra le varianti della medesima comunione linguistica («nec pantheram quam sequimur adinvenimus [...] redolentem ubique et necubi apparentem» / “non trovammo [ancora] la pantera che stiamo seguendo [...] la quale non appare da nessun parte, nonostante che diffonda ovunque il suo odore” (i xvi, 1).

Il volgare che Dante, in qualità di *doctor*, si prefigge (i ix, 11) deve essere *illustre*, in quanto “illumina, e, illuminato, risplende” («intelligimus quid illuminans et illuminatum prefulgens» i xvii, 2), al punto da acquisire “tale artificialità strutturale e tale dignità espressiva” («tam egregium, tam extricatum, tam perfectum et tam urbanum» i xvii, 3), da poter dimostrare la sua *potestas* e conferire onore e gloria ai suoi Autori (i xvii, 4-5).

Quanto alla importanza funzionale dell'aggettivazione in riferimento a *volgare*, l'aggiunta di *illustre* al sostantivo *volgare* è significativa e dirimente “per spiegare innanzi tutto quello che si intende con l'aggettivo *illustre*” («Primum igitur quid intendimus cum illustre adicimus» i xvii, 2). L'aggettivazione possiede una connotazione ideologica portante, soprattutto con *bello, buono, dolce, novo, gentile, illustre, nobile, beato, leggiadro, aspro, fero, altero, preso, rio, libero, vano, tristo, fervido, passionato, labile, caduco, sacro*, che sono anche ripetuti e ricorrono in formule, come *dolce e leggiadro, bella e nova*, etc.

Nel *DVE* si susseguono i sintagmi *doctores illustres* / “dottori illustri” (i xv, 6; i xix, 1); *illustres viri* / “uomini ~ poeti illustri” (ii ii, 8); *illustres cantiones* / “canzoni illustri” (ii vi, 6); *illustria capita poetantium* / “menti illustri dei poeti” (ii iii, 9); *dictatores illustres* / “dettatori illustri” (ii vi, 4); *illustres heroes* / “famosi eroi” (= Federico II e Manfredi – i xii, 4).

Il tecnicismo *illustre* deriva dai dibattiti in atto nelle scuole medievali. Come mostra il corpus del lemmario di Uguccione da Pisa, è infatti documentata la glossa «*illustris, ab illustro [...] id est praeclarus, nobilis, quia valde illustratur*» / “*illustris*, da *illustro*, ovvero ‘splendido, nobile’, perché ‘fa molta luce, rende molto celebri’”. Al volgare più eccellente è conferito il mas-

simo attributo della bellezza consistente nello splendore che traluce nelle cose sensibili, rischiarate dalla eterna verità e bellezza.

Il *vulgare illustre* viene costruito (cfr. latino *figere* 'plasmare, figurare, comporre, ornare' e *carmina fingere* in Orazio)³⁸ con gli artifici retorico-grammaticali che sono sempre segnalati come *belli* ed è qualificato ulteriormente per essere *cardinale*, *aulicum*, *curiale* (*DVE* I xvi, 6), termini resi dal Trissino, nella traduzione del 1529, come 'cardinale', 'aulico', 'cortigiano', in grado di farlo assurgere a quel magistero (*magistratus*) che lo renda eccellente per tutti³⁹.

Il *Convivio* esalta le capacità espressive del latino; siccome esso «séguita [...] arte», mentre «lo volgare séguita uso», può essere considerato «più bello, più virtuoso e più nobile» (I v, 14)⁴⁰. Tuttavia per quanto attiene alla costruzione linguistica, la canzone è dotata di bellezza, come può *belle vedere* / «chiaramente vedere» chi riesce a discernere «la sua [della canzone] bellezza, che è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici. Le quali cose in essa si possono belle vedere, per chi ben guarda» (II xi, 9).

Nel tecnicismo del *Convivio*, la bellezza è chiarezza inerente alla struttura formale: «contra loro [delle canzoni] volere, largo parlando dico, sarebbe essere esposta la loro sentenza colà dov'elle non la potessero colla loro bellezza portare» (I vii, 13). La dolcezza e l'armonia che compongono la bellezza della composizione rendono impossibile tradurla in una qualunque altra lingua senza impoverire l'originale (II vii, 14-15); tuttavia la *bellezza* delle canzoni va accompagnata alla loro ermeneutica («essere esposta la loro sentenza» I vii, 13) e, ciò facendo, si testerà la loro *bontà* come perfezione delle potenzialità («la sua bontà in potenza» I ix, 6 e cfr. I xii 8-13) della sperimentazione in volgare illustre («la gran bontade del volgare di sì» I x, 12)⁴¹.

³⁸ Come per altro sarà ancora evidenziato da Adamo in *Par.*, xxvi 124-138, dove si riprende da *Ars poetica* 55-72, la dottrina di Orazio è recepita da Dante. Anche l'operazione di ritrovamento (*inventio*) condotta sui volgari al fine di trarne il volgare illustre trova un appoggio nell'insegnamento, sempre oraziano, del perseguimento del livello di controllo della lingua comune: «Ex noto fictum carmen sequar» / «comporrei una poesia costruendola con elementi in uso» (v. 240).

³⁹ Dopo Dante, l'aggettivo *illustre* non sarà riferito alla lingua, bensì essenzialmente a persone (ad es. *scrittori illustri*, *poeti illustri*, *Illustre!*).

⁴⁰ Diverso invece è il giudizio nel coevo *DVE*: «Harum quoque duarum nobilior est vulgaris: tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur [...] tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat» (*DVE* I i, 4).

⁴¹ Le 14 canzoni che, a mo' di vivande, avrebbero composto il *Convivio* risulterebbero di ardua comprensione se non fossero spiegate con il *pane* del commento che «sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente» (I i, 15) e che, equilibrando la relazione fra testo poetico e in-

Nel primo commiato di una delle *Rime*, la raccomandazione alla canzone unisce *bello* a *bontà*: «Canzon mia bella, se tu mi somigli, / tu non sarai sdegnosa / tanto quanto a la tua bontà s'avenne» (xxxv 81-83).

Il termine *bellezza* comincia a comparire nel *Purgatorio*, per 4 volte, per poi manifestarsi nel *Paradiso* 7 volte in una stretta correlazione con grazia-sorriso-viso-luce. Prima che nella *Commedia*, Dante aveva usato la parola *bellezza* nella *Vita nova* in 6 occasioni, e sempre per riferirsi all'amata Beatrice. Nelle *Rime* ricorre 10 volte, nel *Fiore* 5.

Nel *Convivio* il sostantivo *bellezza* trova il maggiore impiego con 30 ricorrenze; di queste, in 8 casi la parola non è associata a un individuo, né all'aspetto femminile, né a Dio o alla sua opera, ma alla lingua, segnatamente a quella che Dante nomina il *volgare di sì* (*Conv.* I x, 12 e cfr. *DVE* I viii, 5 e *Inf.*, xxxiii 80), attribuendogli lo splendore proprio della verità sovrasensibile.

Nell'*Inferno*, l'astratto *bellezza* non è confacente al luogo. Nel Limbo la sequenza di *bello* è ai vv. 94, 104, 108: *così vid'io adunar la bella scola; parlando cose che 'l tacere è bello; difeso intorno d'un bel fumicello*. Sono qui rappresentate le tre accezioni *bello*, ovvero, 'luminoso', 'consono', 'ultraterreno'. I diavoli accolgono in sé tutto il contrario di ciò che appartiene al bello e al luminoso; il demone descritto mentre trascina un dannato nella bolgia dei barattieri è tanto feroce quanto nero e sulla sua spalla, magra e sporgente, si scorgono le ali (xxi 29-36), ali che in Lucifero sono di 'vispistrello' (xxxiv 49).

Questa mala compagnia porta nomi sgradevoli: da Malebranche (xxi 37) a Ciriatto e Graffiace, Farfarello e Rubicante (122-123), passando per Scarmiglione e Libicocco e Draghignazzo (105 e 121); essi comunicano in una lingua che degrada i suoni nella volgarità con cui si chiude il canto («ed elli avea del cul fatto trombetta» 139). Lucifero, conficcato nel fondo dell'*Inferno*, ha stravolto il significato del suo nome, sicché colui che in origine fu il *portatore di luminosità* è la manifestazione della sua *bruttezza* sinonimica di oscurità («S'el fu sì bel com'egli è ora brutto» xxxiv 34).

La cooptazione a *doctor* ricevuta da Dante da parte dei cinque sommi Poeti dell'Antichità, la cui autorità e autorevolezza chiarifica la materia di cui trattano, sottintende che la *bella scola* in cui egli viene ammesso (*Inf.*, iv 94) vada intesa come la "scola illustris" / "scuola illuminata".

A motivo della mancanza in Italia di tangibili elementi di aggregazione politica, Dante affida il messaggio al piano ideale del "principium unitatis"

interpretazione («cautela di disconvenevole ordinazione» I v, 2), evita che l'apprezzamento altrimenti vada alla «loro bellezza più che loro bontade» (I i, 14).

rinvenuto in quella entità immateriale costituita dal «*gratiosus lumen rationis*» / «la luce autorevole della ragione» (*DVE* I xviii 5 e cfr. *Monarchia* II i, 7)⁴².

Nel primo dell'*Inferno*, Dante è esplicito nel riconoscere nella lingua 'eletta, elevata, sublime' e quindi nella limpidezza espressiva e nella luminosità intellettuale di Virgilio, suo *maestro* e *autore*, la fonte de *lo bello stilo* («Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore» I 85-87). Si tratta del *bello stilo* iniziatosi con il Dolce stil novo.

Nel dominio della lingua, la cognizione è in grado di assurgere a luminosità, è il nutrimento che si trasforma in luce: «Questo [il volgare] sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade, per lo usato sole che a loro non luce» (*Conv.* I xiii, 12).

La lingua e il silenzio

Superata la mancanza di Grazia dell'*Inferno* (III 22-42), dove nell'oscurità, «per l'aere senza stelle» (23), del terzo canto, la lingua, priva di bellezza, è percepita come un vortice di «voci alte e fioche» (27) emesse, come aspre dissonanze, da «l'anime triste» (35) di coloro che vi furono relegati perché avrebbero altrimenti offuscato la luminosità celeste; dopo essersi adattata nel *Purgatorio* a un nostalgico impiego, ripieno di ricordanze terrene, come nel canto di Casella (*Purg.*, II 106-117); dopo aver udito un variegato contrappunto musicale fra solista e coro (VIII 13-18), nel *Paradiso* la lingua acquisisce una modalità comunicativa in cui la spiegazione dei concetti comporta la dissoluzione di qualsiasi segno sensibile (*signum sensuale*), per trascendere alla infinita mente di Dio.

Nel processo di progressiva riduzione all'elemento unitario di base, il *signum* («quod simplicissimum» *DVE* I xvi, 2) rientra fra le sostanze prime e semplicissime («simplicissima signa» I xvi, 3) che sono a misura delle altre sia per quello che riguarda il segno nella lingua d'Italia, ma sia per ciò che

⁴² F. Bruni, *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna 2019, pp. 80-81. Sulla complessità giuridica e teologica dell'espressione, cfr. F.H. Sardemann, *Ursprung und Entwicklung der Lehre von lumen rationis aeternae, lumen divinum [...]* bis *Descartes*, Leipzig 1902 [Sydney 2018]. Oltre che nel sistema tomistico, è già presente in sant'Agostino: «Noli foras ire, in teipsum redi, in interiore homine habitat veritas [...] Illuc ergo tende, unde ipsum lumen rationis accenditur» / «Non uscire fuori, rientra in te stesso: nell'interiore dell'uomo alberga la verità. Tendi là dove si accende la stessa luce della ragione» (*De vera relig.* xxxix 72).

pertiene al segnale nei linguaggi, e il punto di convergenza ideale, dei *prima principia* della logica e della storicità sul piano della comunione linguistica, è nel riconoscimento del volgare illustre («quedam habemus simplicissima signa et morum et habitum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur: que quidem nobilissima sunt earum que Latinorum sunt actiones» *DVE* I xvi, 3)⁴³.

Il comportamento del genere umano produce continue dissolvenze nelle relazioni fra la duplice natura del segno, che è quella *sensuale* = 'significante' unita alla *rationale* = 'significato' («signum [...] nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum» / «il segno infatti è qualcosa di sensibile in quanto è suono, ed è qualcosa di razionale in quanto evidentemente significa in maniera arbitraria» I iii, 3), procurando per conseguenza ogni volta la sua modifica in base alla facoltà del libero arbitrio, che è una «innata libertate» (*Purg.*, XVIII 68), per cui l'uomo, pur sottoposto alla forza divina, conserva la possibilità di scegliere (come viene riassunto dall'ossimoro «liberi soggiacet» xvi 80).

Sul piano dell'intervento operato dalla *scola*, invece, la pattuizione dei *doctores* ha l'effetto di saldare le due facce del *signum* in un rapporto inalterabile, permettendo la realizzazione di un codice cognitivo che si era conformato nello strumento della *gramatica* e che ora si ripropone attraverso gli *eloquentes* e *trilingues doctores* nella realizzazione del volgare illustre d'Italia all'interno della tripartita solidarietà dell'*oc*, *sì*, *oïl*⁴⁴: «convenimus in vocabulis multis [...] in multis conveniunt, et maxime in hoc vocabulo quod est "amor"» / «ci si accorda in molti vocaboli [...] concordano in molti vocaboli e soprattutto in questo che è 'amore'» (*DVE* I ix, 2-3).

La corruttibilità del parlato è in opposizione con la formalizzazione conquistata dai *doctores*, e infatti la fissazione della lingua è raggiunta allorquando la *scola* interviene affinché il volgare, che è «non stabile e corruttibile» (*Conv.* I v, 7), divenga illustre nell'«acconciare sé a più stabilitade» (I xiii, 6).

Tale condizione riporta al linguaggio degli angeli (*DVE* I ii, 1-4; I iii, 1) i quali, latori di informazioni visualizzate, si immedesimano per mezzo di un rispecchiamento spirituale emanatesi dalla figura di Dio, «quello Specchio fulgentissimo nel quale tutti si manifestano altamente luminosi e appassiona-

⁴³ A. Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze 1967, pp. 529-583; Tavoni 2011, pp. 1326-1333.

⁴⁴ «Est igitur super quod gradimur ydioma tractando tripharium, ut superius dictum est: nam alii *oc*, alii *sì*, alii vero dicunt *oïl*. Et quod unum fuerit a principio confusionis (quod prius probandum est) apparet, quia convenimus in vocabulis multis, velut eloquentes doctores ostendunt» (I ix, 2).

ti" (I ii, 3). Nel *Convivio*, Dante interpreta gli angeli come sostanze separate dalla materia, intelligenze diafane per la purezza di forma («li movitori di quelli [i cieli] sono sustanze separate da materia, cioè Intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli» II 4, 2); innumerevoli, sono suddivisi in tre gerarchie, ciascuna di tre ordini, per un totale di nove (II 5, 5-6)⁴⁵.

Tuttavia la luce della razionalità cede all'abbagliamento provocato dalla materia del mistero di Dio. Messo di fronte alla luminosità della virtù della Carità ~ Misericordia insegnata dall'apostolo Giovanni («Mentr' io dubbiava per lo viso spento, / de la fulgida fiamma che lo spense» *Par.*, xxvi 1-2), Dante si sente oscurato nella vista che, restituitagli da Beatrice («così de li occhi miei ogni quisquilia / fugò Beatrice col raggio d'i suoi» 77-77), prelude alle prossime privazioni di altri sensi sul finale estremo della cantica.

Nel progresso dell'elevazione verso l'Uno, le facoltà intellettive umane si rarefanno; a cominciare dalla lingua, in quanto è lo strumento cognitivo concesso dal Creatore in esclusiva all'uomo ed è il raccordo di tutti i sistemi segno-simbolici di cui questi è in grado di servirsi, per avviarsi verso il silenzio del congiungimento mistico di cui si serba ancora soltanto vaghezza di sensazioni.

Dante avverte il rapido scemare della competenza linguistica ed è costretto ad ammettere la drammatica riduzione del suo eloquio allo stadio di lallazione («Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua alla mammella» xxxiii 106-108).

Al termine del suo itinerario estatico, quando riesce a risalire al Bene e al Bello luminoso, Dante è pronto al congiungimento con l'Uno.

Da questo anelito religioso sono mosse in parallelo le istanze all'unità nell'ambito della riflessione sulla logica, sulla politica e sulla lingua. L'obiettivo di tentare di significare l'Armonico celeste è raggiunto quando l'intercessione rivolta alla Vergine permette al Poeta di accostarsi alla soglia del culmine, per sperimentare ciò cui il canto incipitario del *Paradiso* già ha fatto cenno: «Trasumanar significar *per verba* / non si porria» (I 70-71).

⁴⁵ Il tema dell'angiologia è già presente in Raimondo Lullo: cfr. *Libre dels àngels* / "Libro degli angeli", *Doctrina pueril* / "Dottrina puerile", cap. 98, *Félix*, capp. 13-16, *Arbre de ciència* / "Albero di scienza", il quale definisce l'angelo «sustància invisible, incorporal, qui sempre veu Déu» / "sostanza invisibile e incorporea che sempre vede Dio" (*Doctrina pueril*). Come anche in Dante, gli angeli sono dichiarati innumerevoli e superiori di numero agli uomini, e sono divisi in tre gruppi e nove ordini (*Arbre de ciència*). Per manifestarsi hanno una propria capacità intellettuale che non si serve dello strumento della lingua, perché si mostrano direttamente uno all'altro. La dottrina sugli angeli di san Tommaso deriva dallo ps.-Dionigi al cui schema angelico si rifà anche Dante: «E D'ionisio con tanto disio / a contemplar questi ordini si mise, / che li nomò e distinse com'io» (*Par.*, xxviii 130-132).

La ineffabilità provoca la perdita della coscienza – ch  a questo livello la conoscenza si dimostra nel silenzio dell'unione estatica con lo Spirito irraggiante –⁴⁶ in una dissolvenza in cui la vista estatica supplisce alla parola: «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio» (xxxiii 55-57).

  come se da questo istante il comporre in poesia si mostri prescindibile dalla sonorit  sensibile alle allitterazioni, alle assonanze delle rime interne, per divenire una lontana eco di una impalpabile rete di interiorit  di immagini, resa tuttavia con pulsioni timbriche e con altezze tonali sostenute ad arte sino alla perdita di intensit , si da far dichiarare a Dante l'inabilit  a descriverla.

Il Santo cistercense aveva proposto il completamento dei tre gradi dell'amore nell'esaltazione del superamento del "s " verso la gratuit  della donazione in Dio finalizzata alla *unitas spiritus*. Nel ruolo funzionale attribuitogli da Dante, al termine della sua preghiera (1-39), che rappresenta uno dei momenti di maggiore pregnanza nel processo di sublimazione nel "farsi" del volgare illustre, la potenza espressiva della lingua comincia a essere disconosciuta, fino a cedere definitivamente («Oh quanto   corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, /   tanto, che non basta a dicer "poco"» 121-123)⁴⁷. In sua sostituzione, soccorre l'acutezza della vista come organo preminente ed esclusivo cui   conferito il trionfo in coincidenza con l'abbandono nell'estasi finale («A l'alta fantasia qui manc  possa» 142)⁴⁸.

Il codice visivo-segnico, quale "novella vista" rispetto al linguaggio fono-segnico,   organizzato sulla combinazione di occhiate e riflessi atta a comunicare con il liminare della mente illimitata di Dio. Nel far ricorso a questo mezzo, che   da Bernardo gi  prefigurato nella sua orazione (ai vv. 23, 26, 28, 36, 38), a ch  l'Altissimo possa essere intuito tramite la successione

⁴⁶ Per adattare un'immagine che Italo Calvino riferisce a Leopardi nelle *Lezioni americane*, Dante priva la lingua di ogni gravit  fino a identificarla con la potenza della luce.

⁴⁷ Con *fioco* ci si riferisce a "il non ascoltato" che rimanda alla scarsa visibilit  che si estende nella spazialit  verso il non percepito – cfr. G. Brugnoli, "*Chi per lungo silenzio pareva fioco*", in *Letterature comparate. Problemi e metodi. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. III, Bologna 1981, pp. 1169-1182.

⁴⁸ La drammaticit  del canto non ha attinenza con il balbettamento e con il condizionamento dovuto alla momentanea afasia ricorrenti nella fase del corteggiamento che in precedenza si rinven-gono presso i trovatori e presso Guido Cavalcanti nel quale, in *Perch'i' no spero di tornar giammai*, la voce diviene 'angosciata e flebile' / «sbigottita e deboletta» (37). Cenni di estasi mistica, che hanno una maggiore affinit  con la situazione descritta da Dante, si hanno in Iacopone da Tod : «no lo porri estremare», «la lengua no 'l sa dire», «non lo porria narrare», «chi lo porria estimare?» (*O mezzo virtuoso, retenut'a bataglia* XLIII 6, 10, 14, 18); «e la lengua barbaglia, / non sa che se parlare» (*O iubelo de core* IX 5-6).

delle visioni («con li occhi levarsi / più alto verso l'ultima salute» 26-27), finalmente Dante osa «ficcar lo viso per la luce etterna» (83), riconoscendo la sublimazione mistica nel «valore infinito» (81) di Dio, in una esperienza che trascende la capacità di essere evocata con parole, se non per l'attimo concesso dalla stessa luce da cui egli viene inondato: «O somma luce che tanto ti levi [...] fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol della tua gloria / possa lasciare a la futura gente» (67-72).

Tale straordinaria condizione è ammessa anche da altre due ragioni coagenti che si affiancano al motivo del rapimento estatico. C'è il precedente paolino, «audivit arcana verba [= *árrēta rhēmata*] quae non licet homini loqui» (II *Cor.* 12 2-4), riguardante i misteri ricevuti in cielo dei quali non è concesso dire⁴⁹.

Soprattutto c'è l'antecedente topico per la alienazione comunicativa che si ha nella poesia dell'esilio di Ovidio, il silenzio dell'*exul*, riattivato dalla figura del 'fuggitivo' provenzale (il *faidit* trobadorico), e dall'esilio di Dante, il dissidente di parte bianca il quale paragona se stesso al *peregrinus* in cerca della meta («E quasi peregrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando, / e spera già ridir com'ella stea» *Par.*, xxxi 43-45 da confrontare con xxxiii 70-72), riprendendo la chiusa della *Vita nova* dove i «peregrini» (VN xxix 9, sonetto v. 1) e, ancora, lo «spirito peregrino» (*Par.*, xxx 5) guardano a Beatrice come al sole e come a un corpo nel pieno splendore della sua gloria che in lei si riflette dalla «faccia di Colui "qui est per omnia secula benedictus"» (xxxiii 3).

La creazione poetica vibra quindi nella voce di cui la scrittura è la composizione grafo-fonica di una poesia che è abitata dal suo desiderio⁵⁰, ciò che rende la traccia della linearità iconico-acustica secondaria nel confronto con il fluire ritmico delle onde sonore.

Se ne ha un magnifico esempio nella terzina in cui, dopo averne proposto la descrizione sotto le specie di tre cerchi di diverso colore e di tre arcobaleni (xxxiii 115-120), riappare in un fugace istante la circolarità del mistero trinitario: «O luce et(t)erna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi» (124-126).

Il tessuto si serve di variazioni stilistiche dell'assioma della Unità reso dalla ripetizione di *sola* attraverso la figura del poliptoto (*t'intendi... da te intelletta... intendente te*) ed esaltata dalle catene di suoni di allitterazioni iniziali e di assonanze interne che sono ulteriormente sorrette dal comune tratto

⁴⁹ G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Ravenna 2002, pp. 243-258.

⁵⁰ P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, Bologna 1990.

fono-acustico della apicalità, basato sull'indice di ricorrenza «10+15+10»⁵¹, ripreso dalla marcatura fonica appartenente, oltre che a tutte le consonanti articolate nel Principio Assoluto *Solus Deus* (= *Aeterna Lux*), alle consonanti di *Trinitas*, *Unus*, *Trinus* ricorrenti nel precedente brano in cui è confessato l'atto di fede «e credo in tre persone etterne, e queste / credo una essenza sì una e sì trina, / che sofferà [ammette] congiunto “sono” ed “este”» (xxiv 139-141). Soltanto la Trinità è in grado di permanere unita e unica all'interno di se stessa in sé risedendo, per comprendere sé ed esser compresa, e manifestarsi come irraggiamento di carità e misericordia (*ami e arridi*).

⁵¹ Per poter calcolare la quantità 10, e non 11, nel v. 124 si deve porre *eterna*, quindi con /t/ privo di geminazione, oppure si deve supporre il riferimento ad *aeternus*.

Donatella Rasi

I Nuovi studi su Dante del Tommaseo

«La storia delle parole è la storia delle cose»
N. Tommaseo, *Nuovi scritti su Dante*, p. 152

1865: l'anno del passaggio della capitale d'Italia da Torino a Firenze e del sesto Centenario della nascita di Dante. Una coincidenza tanto straordinaria meritava celebrazioni altrettanto straordinarie. I circoli culturali fiorentini si erano attivati un anno prima per pianificare le iniziative della ricorrenza dantesca progettando una «Festa» da svolgersi in tre giornate il 14, 15, 16 maggio col coinvolgimento delle più importanti città italiane, comprese quelle ancora sotto la dominazione austriaca e la stessa Roma. Doveva essere «la prima festa nazionale della nostra rigenerazione» così come era stata proposta sin dal 1859 dalla «Rivista Contemporanea» in un comunicato a firma della direzione che, ricordando le celebrazioni tributate a Schiller in area tedesca, aveva suggerito che qualcosa di analogo fosse attivato per il sesto Centenario dantesco:

La festa del centenario di Schiller celebrata da tutte le colte nazioni il 10 novembre scorso, ha suggerito agl'Inglese d'istituirne una consimile pel loro grande Guglielmo Shakespeare, nato il 23 aprile 1564; e già si stanno facendo splendidi apparecchi. L'anniversario secolare della nascita di Dante ricorre un anno dopo quello di Shakespeare [...]. Speriamo che gl'Italiani vorranno imitare l'esempio dei Tedeschi e degl'Inglese, festeggiando anch'essi con una solennità nazionale il CENTENARIO DI DANTE, tanto più che sarà inaugurato, o potrássi inaugurare in quell'occasione il monumento che gli si sta apparecchiando a Firenze [...]. La Rivista Contemporanea perciò propone agl'Italiani la celebrazione del CENTENARIO DI DANTE nel 1865. In al-

tro numero sarà sviluppata la proposta. Frattanto s'invitano i giornali italiani a far pubblico e a promuovere questo patriotico divisamento¹.

Seguiva, nello stesso numero, questo invito di Gustavo Strafforello:

Ma comunque grande, comunque glorioso, v'ha un uomo che fu cittadino più forte, che fu poeta maggiore le mille volte di Schiller, un uomo che pugnò con la spada e con la penna, più che non Schiller per la tedesca, per l'unità della gran patria italiana, un uomo che, durante il lungo obbrobrio della nostra servitù, fu la redenzione morale della misera patria nostra, un uomo, un eroe, un semidio, un miracolo dell'umana natura, un orgoglio dell'uman genere: DANTE ALIGHIERI! E quali onori gli abbiām noi resi finora? Dove sono le testimonianze della nostra riconoscenza? Dove le statue che dovrebbero ornare le piazze di tutte le città italiane? Dove i monumenti? dove le feste secolari? Oh rossore! L'Italia è sempre quella matrigna che fu Firenze al maggiore de'suoi figli! Italiani! Fra cinque anni sarà il sesto centenario della nascita di Dante; fra cinque anni sarà compiuta l'unità della patria. Italiani! io propongo che la prima festa nazionale della nostra rigenerazione sia un'amenda onorevole, sia la FESTA SECOLARE DI DANTE ALIGHIERI!

L'appello a fare del Centenario della nascita di Dante, il «maggior poeta dell'era cristiana», il «Padre dell'incivilimento moderno» e di una patria faticosamente e dolorosamente conquistata, anche la «festa del risorgimento della nazione» non rimase inascoltato. A partire dal 10 febbraio del '64, veniva pubblicato a Firenze il «Giornale del Centenario di Dante Alighieri», con cadenza settimanale sino al mese di maggio e chiuso il 31 dicembre 1865. Vi collaborava il *gotha* della critica dantesca dell'epoca: Ghivizzani, Giuliani, Frullani, Cellini, Scolari, De Gubernatis, Zauli Sajani, Ferrazzi, il Filalete (re Giovanni di Sassonia), Orlandini, Bernardi, Zoncada, Solitro, Tommaso. Alle notizie sui preparativi dell'evento (la cosiddetta Parte Ufficiale) si alternavano saggi critici che spaziavano da studi sulla biografia dantesca e sul pensiero teologico e politico del Poeta a indagini sui codici, sulle varianti, sulla cosmografia del poema, e poi «lezioni sulle condizioni morali e politiche d'Italia» e sulla «scuola dantesca in Italia», un «Commento biografico-stori-

¹ «Rivista Contemporanea», a. VII [1859], vol. XVIII, p. 437. Cfr. C. Satto, *Simbolo cittadino, gloria nazionale. Dante nella capitale*, «Annali di Storia di Firenze», vol. 10-11, 2015-2016, pp. 213-235.

² G. Strafforello, *La festa secolare di Dante*, «Rivista Contemporanea», a. VII (1859), vol. XVIII, pp. 438-444.

co della Divina Commedia», cenni storici sul secolo di Dante. Tommaseo è presente con due interventi *Modo di celebrare il Centenario di Dante Alighieri* e *Altro modo di celebrare il Centenario di Dante* (nei numeri del 10 febbraio del 10 giugno '64), che, si vedrà, inserisce nella Parte terza dei *Nuovi Studi su Dante*. Affiancava il «Giornale del Centenario di Dante Alighieri» una seconda testata dai tratti più divulgativi stampata, in due soli fogli, dal 1 maggio del 1864 all'11 giugno 1865, «La festa di Dante. Letture domenicali del popolo italiano», «giornaletto», recitava l'annuncio relativo, «fatto in casa» e scritto «alla buona» per «ammannire una facile lettura ai popolani fiorentini». Propositi divulgativi e impegno civile si fondono nelle pagine del foglio che nella nota *Dante e la festa nazionale* presenta la ricorrenza dantesca come «giorno delle buone memorie e delle buone risoluzioni»³. Un cenno merita il sottotitolo che dal 12 giugno del 1864 muta dall'iniziale «Letture domenicali del popolo fiorentino», nel più «nazionale» «Letture domenicali del popolo italiano». Il periodico doveva preparare il popolo alla «gran festa in memoria di Dante», il «più grande e il primo dei nostri esuli», colui che per primo, «ha visto dov'era il guaio e ha alzato la voce per guarirci dai nostri mali»⁴, in altre parole l'archetipo dell'italianità, il Profeta dell'Italia risorgimentale. Gerente responsabile, fino alla sua morte nel settembre del '64, è stato G. Corsini, mentre la firma più ricorrente (in genere si tratta di saggi non firmati) è stata quella di Giuseppe Pieri. L'intento divulgativo è variamente declinato dalla redazione: dalla trasposizione in prosa dei canti più noti del poema dantesco, alle rubriche *Vita di Dante*, *Virtù di Dante proposte ad esempio del popolo*, *Catechismo dantesco e massime morali della Divina Commedia*, *leggende, cronache e storie dei tempi di Dante* (tratte dalla *Cronica* del Compagni), ai Dialoghetti (*Dante e Cavalcanti*, *Dante e le donne fiorentine*, *Dante e Giotto*, *Cenni storico-critici sulla Commedia*), e poi chiose su personaggi come Pier delle Vigne, Farinata, aspetti tematici come *Il potere temporale giudicato da Dante*, *Dante secondo Gioberti*, *I commentatori di Dante in Firenze*, *I commentatori di Dante in Italia e fuori*, *L'Amore di Dante*, *Bozzetti danteschi ad uso degli artisti*. Fitte le note sui preparativi del Centenario, compresa la segnalazione del «grandioso spettacolo» di un ballo «nel quale insieme a molte cose accadute al Poeta, durante la sua vita» si sarebbero viste «le più strepitose e più belle che vide nel mondo di là» per spiegare «con figure vive» la *Commedia*. Da segnalare ancora la proposta al Municipio fiorentino di attivare «due o più cattedre dantesche

³ *Dante e la festa nazionale*, «La festa di Dante. Letture domenicali del popolo italiano», n. 6, 5 giugno 1864 p. 21.

⁴ *Ibidem*.

popolari e serali per gli operai e per tutti coloro a cui giova essere preparati in qualche modo alla festa solenne che l'Italia prepara a Dante», invito esteso poi a tutte le maggiori città italiane.

La volontà di coinvolgere i ceti popolari, di fare dell'omaggio a Dante la prima festa nazionale del giovane stato italiano, è palese anche nella breve premessa, *A chi leggerà*, dell'opuscolo *Per il sesto centenario di Dante* a stampa per i tipi di Bettini,

Siamo operai tipografi, che abbiamo pensato a lasciare un ricordo della festa di Dante al popolo nel cui seno fummo cresciuti e viviamo. Agli scrittori di buona volontà che ci prestarono l'opera loro, raccomandammo questo: – Non scriverete pei dotti, ma per noi; che pure amiamo Dante e Firenze e l'Italia almeno quanto i dotti. – Ecco con quali intenzioni fu composto il nostro Ricordo, con quali vuole essere letto⁵.

seguita da questo appello, *Al popolo*, del Tommaseo:

Uno degli Italiani, anzi degli uomini d'ogni gente e d'ogni secolo, che esercitarono in più alte cose l'ingegno e dalle intenzioni generose ebbero splendore e calore alla propria parola, fu Dante Alighieri. Per amor degli studii soffersse, come dice egli stesso, vigilie e freddo e fame; dimagrò per più anni a lavorare un poema consacrato all'onore della verità, al bene della patria, alla gloria di Dio; né si sarebbe levato tant'alto se avesse scelto un argomento men alto, né l'avrebbe trattato nel modo che da tutti s'ammira se non ci avesse speso con tanto amore e fatica così lungo lavoro. Sentì che la fatica è la legge comune a tutti gli uomini nella terrena vita; e lo disse in que' versi che tutti possono intendere e sentirne la verità e la bellezza: vinci l'ambascia Con l'animo che vince ogni battaglia Se col suo grave corpo non s'accascia. Anch'egli fu dunque nella sua condizione operaio; come Gesù Cristo intitola operai tutti gli uomini che per la verità s'affaticano. E tutti noi, anche poveri popolani e senza tanta ricchezza d'ingegno e di studii, possiamo rendere onore a quel tanto di verità che sappiamo, e farci in questo nobile senso operai. Dante visse in un tempo e in una città dove il popolo, più che altrove ingegnoso e valente, obbligava i più potenti cittadini a scriversi in qualcheduna delle sue arti; e egli, il dotto gentiluomo, si scrisse nell'arte de' medici e degli speciali. Ma, a rispettare il popolo e compatire ai suoi mali, gli furono ben presto maestre le

⁵ *Per il sesto centenario di Dante*, Firenze, Bettini 1865, p. n.n.

disgrazie sue proprie. Patì del non poter fare quello che pareva a lui il bene del suo paese; patì la calunnia, patì l'esilio, patì povertà forse più stretta che quella di molti tra i più umili suoi concittadini braccianti; e più dura a sostenere perché non avvezzo, perché in quelle strettezze toccava lui sostenere insieme la dignità dell'antico suo grado, e la dignità del suo ingegno, e la dignità della sua coscienza. Ma appunto dalle sventure ben sofferte in cospetto de' forestieri, in cospetto de' grandi e de' principi, ben sofferte da buon cittadino d'una illustre repubblica, gli crebbe vigore alla coscienza e all'ingegno, e gli crebbe autorità alla parola. Egli apprese a meglio sentire i mali del popolo; e la pietà de' mali che soffersse egli stesso ha fatta più viva e più dovuta l'ammirazione de' posteri, ed è ragione non ultima di questi onori che noi gli rendiamo. Se in alcuni luoghi del suo poema egli pare troppo gentiluomo, e sdegnoso della povera plebe; convien ricordarsi che più sdegnoso ancora e' si mostra contro i potenti e i principi indegni [...]. Ne' suoi versi talvolta lo sdegno del male trascende in ira contro le persone di quelli che erano causa del male, o che parevano a lui: non però forse tanto malvagi quant'egli li fa. Anch'egli era uomo, e poteva sbagliare, e sbagliò: e lo confessa, come i grandi e buoni davvero sogliono e sanno. E se certuni, non degni d'ammirarlo e non capaci a comprendere la sua grandezza, trascalgono nel poema di lui le parole che suonano odio e disprezzo, e nella propria meschinità le frantendono, e le atossicano col mescerli il livido delle passioni moderne; a noi piaccia piuttosto considerare quelle tante parti del suo gran poema dov'e' si dimostra umile e mansueto, affettuoso e pio a' suoi stessi nemici; che sono le parti dove la sua poesia è più splendente di luce serena e nuova, più confacente al sentire delle anime generose. S'egli ha pronunziate parole severe contro gli uomini di Chiesa che usavano male la loro autorità sacrosanta; ha però sempre da schietto cattolico rispettata l'essenza di questa autorità; e è tutto quanto una professione di fede cattolica il suo poema. La storia della grandezza fiorentina e toscana, la storia di tutte le italiane città, è cattolica tutta; dallo spirito cattolico ispirati quei monumenti dell'arte per cui la Toscana è tutta un grande museo, per i quali l'Italia è dagli stranieri visitata con ammirazione religiosa e la dignità dell'antico suo grado, e la dignità del suo ingegno, e la dignità della sua coscienza. Ma appunto dalle sventure ben sofferte in cospetto de' forestieri, in cospetto de' grandi e de' principi, ben sofferte da buon cittadino d'una illustre repubblica, gli crebbe vigore alla coscienza e all'ingegno, e gli crebbe autorità alla parola. Egli apprese a meglio sentire i mali del popolo; e la pietà de' mali che soffersse egli stesso ha fatta più viva e più dovuta l'ammirazione de' posteri, ed è ragione non ultima di questi onori che noi gli rendiamo. La memoria di Dante, la memoria di tanti Italiani grandi, che congiunsero insieme

l'amore della religione e dell'arte, parecchi de' quali sorsero, d'umili artigiani, artisti ammirati, insegni a noi tutti conciliare il buono col bello, [...]. Noi siamo i concittadini di Dante⁶.

Completano l'opuscolo il Programma delle feste e i seguenti contributi: *Dei ritratti antichi di Dante* di G. Milanesi, una *Vita di Dante* di I. Del Lungo, *Il Monumento* di P. Dazzi, e due interventi di G.E. Saltini *Memorie di Dante in Firenze* e *Del Tempio e della Piazza di S. Croce*.

Le cerimonie, in una Firenze al suo debutto come capitale d'Italia furono, come era ovvio attendersi, particolarmente sontuose e la stampa diede ampio spazio agli eventi. Piazza Santa Croce ove sarebbe stato inaugurato il monumento al Poeta ebbe un fastoso allestimento decorativo «con festoni di lauri e fiori in trecciati a trofei con pitture decorative, i cui soggetti appartengano alla vita di Dante, e con epigrafi analoghe»⁷. Nella città imbandierata, presso le case in cui erano vissuti «i più famosi cittadini» venne posto «il loro nome, ornato con trionfi di lauri e fiori», mentre il percorso del corteo, il portico degli Uffizi, e alcune piazze furono «addobbate con colonne, statue e trofei, in memoria dei più illustri fatti della storia italiana e degli uomini più celebri nelle lettere, nelle scienze, nelle arti e nelle virtù civili e militari»⁸. Il 14 maggio un colpo di cannone di Forte Belvedere diede il via alle celebrazioni e un corteo, con i rappresentanti delle città italiane, delle Accademie e delle istituzioni culturali, «i componenti la Società per il monumento a Dante, i Collegi degli avvocati, dottori, medici, speciali, bibliotecari, giornalisti ec.; i deputati delle Fratellanze artigiane, delle Società operaie d'Italia, i deputati dell'emigrazione italiana; tutti scortati da bandiere coi propri stemmi e titoli»⁹, mosse da Piazza Santo Spirito verso Piazza Santa Croce. Significative furono poi le iniziative musicali coordinate da Teodulo Mabellini, con l'esecuzione della Sinfonia dell'*Assedio di Corinto* di Rossini mentre l'inno *A Dante nel 1865*, scritto da G. Corsini e musicato da C. Romani, fu intonato da ben cinquecento cantori. La serata venne allietata dall'esibizione di bande musicali dislocate nelle diverse zone della città. Tra le iniziative editoriali anche opere di stampo pedagogico: una *Vita di Dante Alighieri raccontata al popolo* di Giuseppe Pieri, edita a Firenze da Cellini, o gli *Scritti utili allo studio della Divina Commedia: ad uso delle scuole* pubblicati a cura di Pietro Rossi presso la Tipografia delle

⁶ Ivi, pp. 9-12.

⁷ Ivi, p.5.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, pp. 5-6.

Murate di Firenze. L'*Introduzione* alla *Guida ufficiale per le feste del Centenario* apre con la consacrazione di Dante come poeta della nazione:

Dante è nome non solamente italiano, ma europeo e, direm quasi, universale; cosicchè celebrandone la memoria si rende omaggio alla intera umanità. «Dante, creatore dell'epopea cattolica (come disse già il sommo filosofo subalpino Vincenzo Gioberti), è scrittore cosmopolitico insieme e italiano. Primo nato di quella lingua che è la primogenita fra gl'idiomi illustri figliati dal Cristianesimo, egli è il fondatore delle lettere italiane ed europee, e con esse delle moderne scienze, delle arti belle e di ogni gentile cultura dello spirito umano. La Divina Commedia è propriamente il principio dinamico da cui mosse la civiltà intellettuale delle nazioni cristiane, e le cui benefiche influenze si stenderanno quanto la nostra specie; tanto che ogni nobile scrittore ed artefice che sia sorto e sorga quando che sia nella Cristianità passata e futura dei moderni popoli, è legittima prole di Dante». Non avvi però festività più universalmente nazionale di quella che si va ora celebrando, né altra ve ne fu mai che potesse maggiormente esaltare lo spirito degli Italiani. Le fraterne discordie e le splendide tirannie che ne impedirono da sei secoli la celebrazione, non fecero che accrescere la gloria e la politica importanza di questa solennità, la quale in ogni altro tempo sarebbe riuscita privata, cittadinesca, meschina, indegna di tanto nome, ove non avessero potuto liberamente parteciparvi i cittadini di ogni culta nazione, ma principalmente i figli di quella terra che Dante bramò unita, libera, indipendente. Che se l'opera della rigenerazione nazionale non è per anco compiuta, ne sia arra di prossimo e felice compimento questa riunione degli Italiani in un solo pensiero, in un affetto, nel nome santissimo del precursore della unità e libertà d'Italia Dante Alighieri¹⁰.

Più che dei vertici del giovane Regno d'Italia (il Re fu presente solo allo scoprimento del monumento a Dante) le celebrazioni del Centenario furono il risultato dell'impegno di generosi comitati locali ed ipotizzabile – ha scritto Dionisotti – che:

[...] alle buone intenzioni di richiamare alla lettura e celebrazione di Dante anche il popolo, e sia pure il popolo fiorentino, non corrispondesse il successo. Ma a più alto livello il successo fu pieno. E si spiega perché i celebranti avevamo alle loro spalle i meravigliosi e ancora incredibili eventi del 1859-60,

¹⁰ *Guida ufficiale per le feste del Centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865*, Firenze coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana 1865, pp. 3-4.

ma anche avevano le prime difficoltà e asprezze, incomparabili con quelle già così fortunatamente superate, ma pure preoccupanti, come in ultimo anche i tumulti per il trasferimento della capitale; e finalmente innanzi a sé avevano le ancora imprevedibili difficoltà e asprezze che il compimento dell'unità nazionale avrebbe senza dubbio imposto. Gli animi erano tesi, e nel nome di Dante cercavano a giustificazione storico, ideale e civile insieme, di successi che nel gioco della diplomazia e delle armi erano stati superiori a ogni speranza e che però al nuovo Regno richiedevano altre dure prove, a breve scadenza¹¹.

Completava il nutrito quadro delle iniziative editoriali, l'opera *Dante e il suo secolo*, stampata a Firenze presso Cellini, sorta di mappatura del dantismo ottocentesco, oltre mille pagine, frutto di «fatiche non poche», di una complessa gestazione, di ritardi nella consegna dei singoli contributi e di continue revisioni dell'ordine degli interventi, sottolineava Gaetano Ghivizzani nella nota introduttiva¹². Volume miscelaneo, ha scritto Ghidetti, da leggere come «l'estrema fatica collettiva soprattutto dell'élite culturale toscana, senza distinzione di schieramenti»¹³. Dedicato a «Dante italica divinità», l'opera raccoglie il «fiore dei discorsi» di «solenni scrittori» come Luigi Cibrario, Cesare Cantù, Giulio Carcano, Gino Capponi, Raffaello Lambruschini, Francesco S. Orlandini, Enrico Mayer, Francesco Guerrazzi, Giuseppe I. Montanari, Silvestro Centofanti, Terenzio Mamiani, Lorenzo Pareto, Giovanni Antonelli, il giovane Carducci e poi nomi di area veneta come Jacopo Bernardi, Francesco Dall'Ongaro, Francesco Carrara, Pietro Selvatico, Roberto De Visiani. Insomma un *mix* eterogeneo frutto della scelta del comitato promotore di dare spazio alle diverse modalità interpretative del poema, in cui non manca Tommaseo con la nota *Il Veltro* (ristampa dell'*Appendice* al discorso sul *Veltro allegorico* pubblicata nel 1832 nell'«Antologia») che recita in apertura:

Lo studio che del poeta italiano venne facendosi, segue l'andamento della storia italiana. Dalla metà del dugento alla metà del trecento, religione e civiltà, vita morale e politica, vita domestica o pubblica, arte e scienza, congiunte: le

¹¹ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, «Rivista storica italiana», vol. LXXVIII, 1966, pp. 544-83, poi in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, da cui si cita, pp. 280-281.

¹² Nella Prefazione Ghivizzani lamenta che fosse stato «più malagevole, che parer non potesse» portarla a compimento (*Dante e il suo secolo*, Firenze 1865, p. iij). Dionisotti ha definito il volume dantesco, ancora «qualitativamente importante» (*Varia fortuna di Dante*, p. 280).

¹³ E. Ghidetti, *I romantici italiani e il culto di Dante*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, vol. I, *Dante: la Commedia e altro*, Roma 2010, p. 324.

forze poi si dividono, si oppugnano; la nazione languisce avvilita. Nel concetto di Dante quelle forze, conciliate, s'aiutano; ma i lettori delle generazioni seguenti osservano nel poema di lui chi gl'intenti religiosi soltanto o i morali, chi gli affetti dell'uomo singolo, chi i moti dell'orgoglio e dell'odio, chi gli accorgimenti dell'arte e le tracce dell'imitazione, chi le bellezze di stile e di lingua, e queste non sempre le meglio scelte e maggiori: agl'intenti civili, alle ragioni storiche, al culto delle tradizioni scientifiche, al dignitoso rispetto dell'autorità, alla pensata consonanza del suo col sentire e coi linguaggio dell'intera nazione, al conserto di tutti insieme questi pregi dell'ingegno e dell'animo, pochi degli ammiratori suoi badano; e ciò dimostra falsato il concetto dell'arte vera. A tutte insieme queste cose cominciasi a por mente adesso: ed è buon segno; e n'era tempo oggimai¹⁴.

Una lettera inedita del 18 dicembre 1863 all'amico Emilio Tipaldo mostra come Tommaseo si sia prodigato anche nella fase preparatoria del volume per coinvolgere nell'iniziativa, accantonando passate incomprensioni, anche il trevigiano Giuseppe Bianchetti:

Il Cellini, direttore della stamperia galileiana, il quale al Vieuksseux prestò l'opera sua per quarant'anni circa, apparecchia un volume per celebrare il centenario di Dante; e tra i parecchi illustri da ornarlo, desidera quello di Giuseppe Bianchetti. Lo pregherebbe di ragionare, in un breve scritto tra le dieci e le sedici pagine, intorno agli accenni che alle cose del Veneto Dante fa nel poema; o gli piaccia il Trevigiano soltanto, e della corte e civiltà di quel tempo, di Benedetto XI del quale esso Bianchetti scrisse così degnamente; e potrebbe, per risparmio di fatica, recare alcun passo di quel lavoro che per tutta Italia non fu divulgato, o gli piaccia stendersi a Padova, a Vicenza, a Verona, o fermarsi al soggiorno del poeta in Friuli, e toccare de' Patriarchi d'Aquileia, e anche del codice Bartoliniano; o, a proposito del dialetto Friulano e del Veneziano, notare i modi di Dante che ai Veneti si riscontrano; o avvertire in che proporzione le memorie veneziane stiano nella *Commedia* rispetto a quelle d'altre parti d'Italia, e come cotesta regione e quella repubblica sia, più ch'altra, dagli sdegni dell'esule risparmiata. Tratti l'egregio autore il soggetto

¹⁴ *Il Veltro. Discorso di Niccolò Tommaseo, in Dante e il suo secolo*, 1865, p. 311. Il saggio, *Il Veltro allegorico di Dante*, esce nell'«Antologia», vol. 130, (1832), pp. 3-26, e 133-139. È stato inserito dal Tommaseo anche nell'edizione del 1865 del *Commento alla Commedia*, col titolo *Del Veltro. Frammento d'un discorso*; cfr. l'edizione curata da V. Marucci, Salerno 2004 [d'ora in poi, *Commento* 2004], t. II, pp. 1478-1484.

a suo senno e piacer, e vegga mandare lo scritto innanzi la fine del 1864, acciocché siano date con agio le debite cure alla stampa, e ne riesca volume non inuguale a quelli pe' quali il Cellini ebbe premio a Parigi. Al Bianchetti soggiungerai come di tuo, che, a ciascuno scritto offronsi circa franchi dugento: e sarà bene non gli nominare punto me, che non credo d'essere nel calendario del chiarissimo letterato. Son io, però che proposi il nome di lui e di questo tu devi, al certo, tacere¹⁵.

I contatti col Bianchetti, nei quali intervenne come mediatore anche il Bernardi¹⁶, non andarono poi a buon fine e il nome del Trevigiano è solo menzionato in *Dante e il suo secolo* nel saggio di Niccolò Barozzi *Accenni a cose venete nel poema di Dante*¹⁷.

¹⁵ Il carteggio Tommaseo-Tipaldo è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, la lettera ha la segnatura 182/2-19. Giuseppe Bianchetti (Onigo, Treviso 1791-Treviso 1872), dopo aver esercitato l'avvocatura per breve tempo, scelse di dedicarsi all'attività letteraria. Fu tra i fondatori del «Giornale di Treviso» di cui ebbe la direzione nel biennio 1829-1830. Amico del Giordani e del Manzoni, legato al circolo del Vieusseux, fece coesistere un moderato classicismo e aperture al romanticismo. Tra le sue opere più note il romanzo *Giulia Francardi* edito nel 1826 e soprattutto i volumi *Dello scrittore italiano* del '36, *Degli uomini di lettere* del '39, i due saggi *Dei lettori e dei parlatori* del '42. Cfr. G. Gambarin, *La critica letteraria di Luigi Carrer e Giuseppe Bianchetti*, «Rivista d'Italia», XVI, 1913, pp. 918-952; L. Ogniben, *Della vita e delle opere di G. Bianchetti*, Treviso 1914; G. Petronio, *Per un'antologia della sociologia letteraria in Italia*, «Problemi», 1980, pp. 162-184; A. Balduino, *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi *DBI*], 10, 1986, *sub voce*; E. Demattè, *Giuseppe Bianchetti l'Alcibiade di Treviso*, Treviso, Canova 2004. Sui contatti del Bianchetti col Vieusseux ed il circolo dell'«Antologia» cfr. A. Di Preta, *Il carteggio inedito Bianchetti-Vieusseux*, Urbino, Aralia 1973; Id., *Un protagonista dell'«Antologia»*, «Nuova Antologia», a. 115, vol. 540, fasc. 2130, aprile-giugno 1979, pp. 317-338; Id., *Un «critico» del Vieusseux*, ivi, fasc. 2133, gennaio-marzo 1980, pp. 333-354. Una scelta di lettere del Bianchetti è stata pubblicata da F. Todero, *Alcune lettere inedite di Giuseppe Bianchetti*, «Problemi», 77, settembre/dicembre 1986, pp. 330-342.

¹⁶ Il sacerdote Jacopo Bernardi (Follina, Treviso 1813-1897) era legato al Tommaseo da un'amicizia segnata dai comuni interessi pedagogici e filantropici. Presenza attiva negli eventi del '48, al rientro degli austriaci fu costretto a riparare in Piemonte e dopo una breve permanenza a Torino si stabilì a Pinerolo collaborando a periodici come «L'Istitutore», «L'Eco delle Alpi Cozie», l'«Annotatore friulano», la «Gazzetta piemontese». Rientrato in Veneto nel '77, si dedicò alla cura delle istituzioni benefiche e caritative. Partecipa al volume *Dante e il suo secolo*, col saggio *Dante e la Bibbia*, pp. 571-589. Cfr. R. Giusti, *DBI, ad vocem*; Jacopo Bernardi, *un veneto testimone dell'Ottocento* (Atti del convegno di studi, 26-27 novembre 2014) a cura di P. Lucchi e A. Pavanello, Venezia 2015.

¹⁷ N. Barozzi, *Accenni a cose venete nel poema di Dante*, in *Dante e il suo secolo*, 1865, pp. 793-812.

I *Nuovi studi su Dante*

Alle iniziative del Centenario dantesco Tommaseo non si sottrae e, a personale celebrazione dell'evento, pubblica nel '65 il volumetto dei *Nuovi scritti su Dante* presso la torinese Tipografia del Collegio degli Artigianelli e la terza ristampa presso Pagnoni del *Commento, La Divina Commedia con ragionamenti e note*, impreziosita dalle incisioni di Giuseppe Gandini su disegno dei pittori Federico Faruffini e Carlo Barbieri e dalle note astrologiche di Giovanni Antonelli. Le due iniziative editoriali sono l'approdo di interessi coltivati nell'arco della sua intera esperienza intellettuale perché – ha scritto Mazzoni¹⁸ – l'impegno del Tommaseo dantista va ben oltre le tre edizioni del commento alla Commedia che ne resta «il momento fondamentale e più felice» e richiami e chiose dantesche sono ampiamente presenti nei carteggi, nel *Diario intimo*, nei molti articoli pubblicati in rivista, i più importanti dei quali sono raccolti proprio nei *Nuovi studi su Dante*. Tre le edizioni tomma-seiane del *Commento* nel 1837, nel 1854, nel 1865. La prima (*La Commedia di Dante Alighieri col commento di N. Tommaseo*) a stampa per i tipi del Gondoliere, raccoglie pagine scritte sin dal 1825 ed è conclusa tra grandi difficoltà mentre è in esilio in terra di Francia, costretto a delegarne la curatela non solo a un amico come Emilio Tiplado ma alla cerchia che gravitava attorno alla tipografia veneziana: Luigi Carrer, Giovanni Veludo, Giovanni Duprè. Il Tiplado che molto si era speso per l'edizione, a stampa conclusa, scriverà al Tommaseo che era «bellissima», ma recensendola per il periodico veneziano il «Vaglio», dopo averne sottolineato l'originalità e i pregi, dirà in chiusa che se l'edizione presentava «alcune mende», si doveva pur giustificare il «tipografo, il quale ebbe a lottare colle difficoltà che presenta un manoscritto venuto di lontano, stampato fuori degli occhi dell'autore, e pieno zeppo di abbreviazioni e di richiami»¹⁹. Anche il Dalmata da subito non aveva mancato di

¹⁸ F. Mazzoni, *Tommaseo e Dante*, in *Primo centenario della morte di Niccolò Tommaseo (1874-1974)*, Atti delle onoranze tomma-seiane, Firenze marzo-maggio 1974, Firenze 1977, pp. 29-68.

¹⁹ Il 13 settembre del 1837 Tiplado scrive a Tommaseo: «Ti assicuro che l'edizione è bellissima; belli i caratteri, bella la forma in 8° e bella la carta. Anche la correzione è fatta con molta diligenza. Le fatiche che costa il tuo *Dante* alla Tipografia, sono indescrivibili» (lettera inedita, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Tommaseo, 135¹/6, 24). Ma cfr. L'Imparziale [E. De Tiplado], *La "Commedia" di Dante Alighieri. con il commento di Niccolò Tommaseo*, «Il Vaglio», III, 1838, pp. 410-411. Notizie sulla collaborazione del Tiplado al periodico veneziano nel carteggio col Tommaseo, in particolare la lettera datata 5 gennaio 1839 conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Tommaseo, 135¹/7, 16 e nella commemorazione funebre di G. Veludo *Parole nei funerali del Com. Emilio de Tiplado dette in S. Giorgio de' Greci il dì 11 aprile 1878*, Venezia 1878. Sull'edizione veneziana della *Commedia* cfr. M.G. Pensa, *Niccolò Tommaseo e*

manifestare a Giovanni Bernardini, direttore della tipografia del Gondoliere, il suo scontento, inviandogli pagine di giunte e correzioni in vista di nuova, immediata ristampa dell'opera. Delle difficoltà intercorse in fase di stampa, aveva parlato per primo il Bernardini in termini non dissimili da quelli tipaldiani in questa *Premessa* al Commento:

Ecco la Commedia di Dante, cui il Tommaseo commentò. Avevamo promesso mandarla fuori nell'ottobre di quest'anno, e il dicembre già corre. Ma se qui noverassimo le diligenze usate, lieve parrebbe l'indugio. I leggicchianti potranno imbattersi nell'ancora da farsi, non sospettare e peggio avvertire il già fatto. Né allora lamenteremo il danno, il quale avremo comune co' più celebrati fra coloro che ci precorsero nell'arringo e che noi insuperbi tentiamo emulare. Pure, a non tutto tacere, diremo che temendo del manoscritto non autografo, e mancandoci, nel dubbio, il consiglio dell'Autore, imprendemmo il faticoso riscontro de' luoghi citati. Non l'ingegno, sì la nostra operosa intenzione valgaci a procacciare la benivoglienza de' savii²⁰.

Nelle due scarne paginette di Proemio Tommaseo sottolinea che il *Commento* privilegia il ricorso alla citazione come strumento di fruizione testuale, indicando le ragioni critiche del suo ricorso alla *brevitas* e la novità del suo approccio critico:

A non lungo comento, proemio breve. Son troppi, lo so, di questa sorta lavori: ma io veng'appunto a stringere in poco le cose sparse per tanti volumi. Non fo che citare: perché le citazioni dichiarano la lettera, illustrano il concetto, mostrano onde Dante l'attinse, o con quali grandi fantasie la fantasia di lui si rincontrò, e com'è fu creatore imitando. Cito quasi sempre gli antichi, e lui sovente; ché nelle prose e nelle rime e nei luoghi simili del poema si riconoscono gl'intendimenti suoi e le forme dello stile. Più frequenti a rammentare mi cadono la Bibbia e Virgilio, s. Tomaso e Aristotele. M'aiuto di fonti inedite:

il commento veneziano alla Commedia, in Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al «secondo esilio», a cura di M. Allegri, 2004, pp. 135-175. Ma cfr. M. Di Nardo, *Dante e Tommaseo*, in *Studi su Dante*, VI, Milano 1944; E. Caccia, *Tommaseo critico e Dante*, Firenze 1956, cui va aggiunta la voce dedicata al Tommaseo nell'*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1984² e relativa bibliografia; C. Di Biase, *Tommaseo e Dante*, Caserta, 1966; R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova 1993. Utile il rinvio anche a A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, IV/1-2, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. Balduino, Milano 1981, la sezione dedicata al Tommaseo in IV/2, pp. 764-769.

²⁰ *La Commedia di Dante Allighieri col comento di N. Tommaseo*, Venezia 1837, p. n.n.

preziosissimo m'è un commento di Piero figliuolo di Dante; dal quale attingo esposizioni e allusioni nuove, o le già note, ma non certe, confermo. Quant'ha di necessario l'Ottimo e gli altri vecchi, quanto i moderni, rendo in poche parole. Cerco nella prosa antica gli esempi di quelle che finora parvero licenze poetiche: le cerco nel toscano vivente. E di tutte queste citazioni escono insegnamenti e considerazioni ed affetti quali nessuna parola di critico può suscitare: si conosce quello ch'è proprio all'uomo, quello che al secolo; quale e quanta armonia tra la imaginazione e l'intelletto, la natura e l'arte, la dottrina e l'amore. Le nuove mie interpretazioni difendo in breve senza magnificarne la bellezza, né le contrarie combatto. Prescelgo le più semplici: e solo là dove è forte il dubbio, ne pongo due. Le lezioni del testo conformo all'autorità di più codici e stampe; ligio a nessuna. Se circa le lezioni o le interpretazioni mie cadrà disputa, potrò sostenerle o correggerle: ma lo spediente del citare parvemi buono appunto a troncar molte liti; e la brevità parvemi debita cosa nello illustrare un de' più parchi scrittori che onorino l'Italia e la natura umana²¹.

Nella *princeps* ogni canto è introdotto da un *Argomento* che ne compendia i momenti salienti, da note alle singole terzine e più ampie note a piè di pagina col rinvio alle altre opere dantesche e ai commentatori del poema. «Nel Dante – scriverà a Cesare Cantù anticipando futuri progetti editoriali e modalità critiche – non ho voluto spaventare con le troppe citazioni: ma le ristampe, se n'avrà, saranno più ricche: sempre però in quella parte delle fonti poetiche. Che le note non insegnan la storia»²².

La seconda edizione, *Commedia di Dante Allighieri*, maturata negli anni dell'esilio a Corfù, arriva nel 1854 per i tipi di Rejna. Accantonata la *brevitas* della *princeps*, Tommaseo integra il commento di «*Discorsi premessi alla Divina Commedia*» (*Il secolo di Dante, Vita di Dante, Amore di Dante, Ancora dell'amore di Dante, Le Rime, Nuovo amore, Dante e il Petrarca, Lodi date all'umiltà dal superbo Poeta, Nobiltà di Dante, Guelfi e Ghibellini, Dottrine politiche di Dante, Monumento a Dante in Firenze, Trionfo di Dante, Prefazione all'edizione di Venezia, Prefazione alla nuova ristampa*) e dei *Discorsi aggiunti ai singoli canti* e di note distinte in letterali, storiche, letterarie e filosofiche «per aiuto ai comincianti e agli stranieri». Un'edizione notevolmente ampliata ma ancora viziata da refusi di stampa e da imprecisioni. Nel Proemio,

²¹ Ivi, p. n.n.

²² La lettera a Cesare Cantù è datata Nantes 16 giugno 1838 (N. Tommaseo, *Il primo esilio di Niccolò Tommaseo 1834-1939; lettere di lui a Cesare Cantù*. Edite ed illustrate da Ettore Verga, Milano 1904, pp. 191-192.

recupero con minime varianti della parte iniziale del saggio, *Di un Nuovo Commento alla Divina Commedia. Al Direttore dell'Antologia*, a stampa nel 1831 nel periodico fiorentino, il Dalmata dopo aver menzionato la folta messe di studi danteschi osserva:

Più studiasi l'anima di Dante, e più varia e quindi più mirabile riesce l'armonia de' quasi contrari elementi che ne costituiscono la grandezza: più studiasi quel secolo, irradiato da tanta luce di storia, di tradizioni, di poesia; e cresce il desiderio di penetrarvi più addentro, di riguardarlo da' lati men luminosi, che non sono i meno importanti, di cercare le occasioni di sì singolari effetti di sì memorande cagioni. Quando l'erudizione e la scienza hanno investigato, meditato, allora sorgono, quasi rampolli appie del vero, altri dubbi più gravi. Non è del nostro intendimento penetrare quanto ha di più recondito la natura d'uomo e di secolo sì fecondi: ma non saranno qui forse inutili alcuni cenni ad indicare con quale avvertenza e disposizione convenga leggere i libri di Dante. Né le dichiarazioni storiche, né le estetiche considerazioni, né le note diligentissime basteranno a dare a conoscere l'anima dell'Allighieri, che è l'anima che agitava il suo secolo, se il lettore con la propria meditazione non se ne crea a poco a poco un concetto, e non sa collocarsi nel vero punto a contemplare il gran quadro dell'uomo interprete de' dolori di un popolo. [...] Speriamo che la nostra letteratura incominciando a considerare in Dante il cantore della rettitudine e della religione, l'amico della patria e del vero, il poeta storico, apprenderà, non più ad echeggiare la durezza de' versi, o ad affettare l'ardimento di certi modi, o a ricopiare in nube le forme fantastiche della visione da lui scolpita, ma ad emularne la storica fedeltà, la libertà coraggiosa; e conoscerà finalmente essere inefficace e peggio che inutile ogni poesia che non venga dall'anima²³.

La terza edizione, *Dante Allighieri. La Divina Commedia con ragionamenti e note di N. Tommaseo*, vede l'inserimento di scritti «editi ed inediti e gli editi ritoccati», di nuove «giunte» e «correzioni», di «breve cenni alla fine di ciascun canto, ne' quali far risaltare la conoscenza del Poeta e la lode», e di un'Appendice che accorpa *Le ascensioni di Dante* (articoli pubblicati nel '63 nella «Rivista Contemporanea» sui quali si tornerà) e la *Dedica dei Nuovi studi su Dante*. Esplicita nella *Prefazione alla nuova ristampa* la volontà di allargare l'orizzonte

²³ *Commedia di Dante Allighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, Milano 1854, pp. 5-11; KXY [N. Tommaseo], *Di un nuovo commento alla Divina Commedia*, «Antologia», XLIII, 129, 1831, pp. 94-112, 447-525.

dei destinatari con i «discorsetti che seguono i canti» (e ripresi in parte anche nei *Nuovi scritti*) a supporto di una fruizione didattica del poema stesso²⁴. Una edizione, ha scritto Marucci, «solenne e monumentale» anche per il ricco apparato iconografico, «ideale collettore di tutto il suo appassionato dantismo»²⁵.

Ben più modesta la veste grafica dei *Nuovi studi su Dante* che Tommaseo così suddivide: Parte I *Intendimenti morali*, Parte II *Di cose civili e storiche*, Parte III *Di vari luoghi del poema e di altri scritti di Dante*, con l'aggiunta di ridottissima *Appendice* conclusiva. In una sorta di *climax* discendente la Parte prima muove dal *Commento* per individuare gli aspetti etici e dottrinali della *Commedia*, la seconda, che riprende un ciclo di lezioni del '57, risponde a sollecitazioni militanti, la terza, legata all'occasionalità di singoli aspetti interpretativi del testo dantesco, è la più vivace perché affianca interventi e polemiche lontane negli anni (es. le pagine su Troya) alle più recenti (es. le note su Cavedoni).

La lunga *Dedica* riporta il lettore al clima del soggiorno torinese del Dalmata. Un periodo, ha mostrato Mario Allegri²⁶ che lo vede tutt'altro che isolato, come aveva scritto Ciampini²⁷ nella sua monografia, circondato dalla stima e dall'affetto dei protagonisti della vita culturale della città sabauda. Sono anni in cui si dedica ai prediletti interessi pedagogici collaborando attivamente al periodico «L'Istitutore». Si spiega su questa premessa la *Dedica* del volume a tre figure di pedagogisti come G. Lanza, G.A. Rayneri, F. Barone, dalla forte impronta rosminiana. Giovanni Lanza (1821-?), era soprintendente alle scuole dell'Istituto Materno, e si occupava prevalentemente di istruzione femminile e di quella del mondo rurale. Il sacerdote e pedagogista Giovanni Antonio Rayneri (Carmagnola, Torino 1810-Chieri 1867), era titolare dal '47 della prima cattedra universitaria di Pedagogia istituita in Italia. Francesco Barone (Torino 1813-1882), professore di Storia ecclesiastica all'università di Torino, era attivo sia a livello didattico che amministrativo presso vari istituti ecclesiastici. Ne elogerà *post mortem* la filantropia, ricordando che

²⁴ N. Tommaseo, *Prefazione*, in *Commento*, 2004, t. I, pp. 131-132.

²⁵ V. Marucci, *Introduzione*, ivi, pp. 11-32; Id., *Per l'edizione del Commento alla Commedia di Niccolò Tommaseo*, in «Rivista di studi danteschi», I, 2001, fasc. 2, pp. 244-245; Id., *Il 'Commento' alla 'Commedia' il mito di Dante e le forme letterarie della politica nell'esperienza del Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni. Italiani, corsi, greci, illirici*, (a cura di F. Bruni), Roma-Padova 2004, vol. I, pp. 177-191.

²⁶ M. Allegri, *Tommaseo e «L'Istitutore» torinese: una collaborazione ventennale (1853-1873)*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, a cura di M. Allegri, Rovereto 2009, pp. 479-603.

²⁷ R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze 1945, gli anni torinesi sono descritti nel capitolo *Un lento e grigio tramonto*, pp. 579-643.

«Rayneri, morendo, lasciava agli Artigianelli, da lui beneficiati già e di consiglio e d'opera, lire quarantamila; il prete dotto e esemplare, nato di poveri, modestissimamente vissuto, per lasciare ai poveri questo documento della verace cattolica carità»²⁸. Nelle nove paginette della *Dedica* (a smentire la scelta di essere tutt'altro che «prodigo» in simili contingenze), Tommaseo unisce al ricordo della benevolenza con la quale gli amici torinesi avevano reso gradito il suo soggiorno nella città sabauda, le lodi del Piemonte per i «moralì suoi pregi», «l'austero costume, l'operosità» [...] il docile attento riguardo a ogni luce di bene e di bello [...] il culto delle tradizioni, l'esercizio della fede religiosa massimamente nelle opere di carità», la «carità ardimentosa», «una e ferma nel fine, [...] pieghevole e varia ne' mezzi». Quanto a Torino, sottolinea l'impegno con cui alle «antiche» erano state affiancate nuove e più moderne iniziative filantropiche a cominciare dalla Casa degli Artigianelli ai «cui fondatori – è certo – si sarebbe lietamente inchinata l'altera fronte del Poeta». Ricovero di «orfani famelici e ignudi, abbandonati da parenti o improvvidi o travati», la pia istituzione offriva «pane e lavoro» a un «piccolo esercito d'esuli dalla famiglia e dalla società» e «intitolando ad essi il mio libro – conclude Tommaseo – io intendo di dedicarlo al dotto e operoso e non parteggiante sacerdozio italiano, a Torino non più capitale ma già non isterilita della forte sua intima vita, al pio e modesto e severo guerriero Piemonte»²⁹.

Nella Parte prima dell'opera, col titolo di *Intendimenti morali*, Tommaseo accorpa (precisando «senza ripetere cose che nel Comento notai») i saggi: *Concetto di morale giustizia nel poema di Dante*, *Dottrina del libero arbitrio*, *La pena nel concetto di Dante*, *Della seconda morte*, *La misericordia*, *Dante e la Bibbia*, *Intendimento morale del poema*, *Come Dante sentisse la bellezza dell'umiltà*.

Presente anche nel *Commento* del '65 col titolo *Intendimenti morali*³⁰, il *Concetto di morale giustizia nel poema di Dante* analizza i canti XI dell'*Inferno*, XVI del *Purgatorio* e il tema della «distribuzione dei premi» nel *Paradiso*. Scostandosi dalla critica coeva, Tommaseo osserva che, posto che nelle «nelle opere della natura e dell'arte, così come negli atti della vita di ciascun uomo e de' popoli, chi non riguarda all'intero, non può rettamente giudicare le parti, non i difetti discernere e scusare, e apprendere ad evitarli, non i pregi e le

²⁸ Il periodo, assente nei *Nuovi studi su Dante*, è inserito in nota a piè di pagina nella *Dedica* presente nel *Commento*, 2004, t. III, p. 2231.

²⁹ N. Tommaseo, *A G. Rayneri, F. Barone, G. Lanza. L'autore*, in *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, p. XIII.

³⁰ Id., *Intendimenti morali*, in *Commento*, 2004, t. I, pp. 708-719.

bellezze ammirare degnamente»³¹, gli studiosi attenti ai «sentimenti e pensieri, immagini e locuzioni» del poema dantesco, avevano trascurato il «concetto da cui prendon vita». Il rinvio alla struttura delle tre cantiche è pretesto per dimostrarne le affinità nella convinzione che le singole parti debbano essere lette come elementi di un intero, perché il Poeta faceva «tutt'uno» «del fine religioso e del civile». Pubblicata nel 1857 nell'«Istitutore», inserita nei *Nuovi scritti* con minime varianti formali, la *Dottrina del libero arbitrio* affronta uno dei luoghi (e dei temi) più complessi del poema dantesco: il canto XVIII del Purgatorio v 91 ss. a integrazione, ma soprattutto a confutazione, delle ipotesi di Carlo Pagano Paganini che, scrive il Dalmata.

vuole che l'amore d'istinto sia norma all'amore deliberato, e che il raccogliersi valga ridursi come a misura suprema. Io non posso consentire all'ingegnosa spiegazione del dotto e cortese uomo; perché l'istinto, essendo da meno, non mi pare da darsi per norma a quel ch'è da più; e perché l'argomentazione di Dante così diventerebbe una petizione di principio, se non una contraddizione. Dante domanda: se l'anima per istinto necessario ama il bene, or come è ella libera? [...] Dante, che affronta le difficoltà e della scienza e dell'arte con la modesta vigoria di chi crede nel vero e nel bello, muove al libero arbitrio questa obbiezione: se il bene, oggetto del nostro amore, ci viene di fuori; e se l'anima segue questa chiamata, e non si crea il bene da sé; non è suo pregio se fa bene, né, se fa male, è sua colpa³².

La pena nel concetto di Dante, inserita anche nel *Commento* del '65, è un collage con minime varianti formali, di passi che «danno un qualche nuovo aspetto a considerare i versi di Dante e i sentimenti e le idee di lui intorno alla colpa e alla pena»³³ tratti, precisa in nota a piè di pagina, da «un recente discorso», il volume *La pena di morte discorsi due*, a stampa presso Le Monnier nel 1865. Definita la colpa un debito contratto con l'umanità, il Nostro

³¹ Id., *Concetto di morale giustizia nel poema di Dante*, in *Nuovi Studi su Dante*, 1865, p. 1.

³² Id., *Dottrina di Dante intorno al libero arbitrio. Spiegazione nuova d'un passo difficile e d'altri concernenti lo stesso ordine di concetti*, «L'Istitutore», 1857, 22, pp. 342-346, e 23, pp. 353-359. La nota nei *Nuovi studi su Dante* alle pp. 27-53, la citazione a p. 46. Carlo Pagano Paganini (Lucca 1818-Pisa 1889) fu docente di lettere e filosofia a Lucca, attivo nei moti del '48 fu fautore del pensiero rosminiano. Sull'analisi del passo dantesco Paganini torna ancora nel volume *Di un luogo filosofico della Divina Commedia*, Bologna 1871. Collabora al volume *Dante e il suo secolo*, 1865, col saggio *La teologia di Dante*, pp. 115-134.

³³ N. Tommaseo, *La pena nel concetto di Dante*, in *Nuovi Studi su Dante*, 1865, p. 54, nel *Commento*, 2004, t. I, pp. 729-737 in nota precisa semplicemente: «da un libro sulla pena di morte».

afferma che «recidere una vita», non «scioglie il debito morale, né il debito sociale paga» perché lo scopo della pena non è solo «correggere» ma «rifare la vita morale» del condannato. «Quanti i colpevoli uccisi senza colpa – lamenta – cioè con intenzioni pure, e da uomini puri! Se nel punire una reità se ne commette un'altra anco minore, ma impunemente; più grave offesa ne patisce l'intima moralità»³⁴. Tra le pene, assecondando suggestioni autobiografiche e una rilettura militante del poema dantesco, si sofferma in particolare sull'esilio per osservare che:

Certe repubbliche antiche davano l'esiglio per pena maggiore della morte, certe antiche filosofie dicevano la vita esiglio dell'anima umana dal cielo. E le une e le altre concorrono in credere che la morte non è la pena massima; né chi cantò *In questa morte che si chiama vita*, né chi pregando la chiama valle di lagrime. Può l'esiglio essere pena più dura che morte; e se il condannatore ha in mira l'infamia del condannato, la trista sorte che spesso aspetta lo sbandito dal luogo natio, i dispregi e le calunnie e le tentazioni della miseria, per cui quella pena ben più che la fame, posta dal poeta sulle soglie d'*Inferno*, meriterebbe il titolo di malesuada, hanno di che contentare l'odio più accanito o la più inesorabile severità. Per conoscere qual sia delle pene la più fiera, e quindi la più efficace (giacché nella furezza riponsi l'efficacia), converrebbe che gli autori e gli interpreti de codici, consiglieri di re e deputati di popolo, presidenti di corti e avvocati generali [...] assaggiassero in sé stessi la pena, un po' di carcere duro, e un po' d'esiglio, e (se fosse possibile) un poco di morte³⁵.

Veste di lettera *A monsignore Jacopo Bernardi* ha lo scritto *Della seconda morte* (presente anche nel *Commento* del 1865)³⁶, in cui il Dalmata si inserisce nella «disputa» che nei numeri 8 e 10 del 1861 del periodico «La famiglia e la scuola», aveva contrapposto Giuseppe Puccianti e Giambattista Giuliani. Ad avviare la *querelle* era stato l'articolo di Puccianti, *La seconda morte. Nota a un verso di Dante*. Appellandosi all'autorità del Tommaseo («il quale nel suo stupendo *Comento* all'Alighieri spiega la seconda morte per la morte dell'anima»), in polemica col Giuliani, assertore che i dannati «chiedevano di essere

³⁴ Ivi, p. 60.

³⁵ Ivi, pp. 64-66. Scriveva Tommaseo: «Se le ossa di tutti gli ingiustamente dalla giustizia morti mettersi in opra, se ne farebbe stecche per tutti i tribunali criminali, da tagliare i fogli delle sentenze capitali, se ne farebbe amuleti da appendere al petto dei giudici per memoria a guisa dell'efod sacerdotale. A quell'arca del patto sociale, portate (dirà Dio) i voti vostri nel dì del pericolo» (pp. 74-75).

³⁶ Cfr. *Commento*, 2004, t. I, pp. 720-728.

annichilati», Puccianti aveva affermato che essi «piangono la morte eterna»³⁷. Chiamato in causa, Giuliani, fautore di un approccio critico al poema dantesco imperniato sulla formula «Dante spiegato con Dante», aveva risposto col saggio *Della seconda morte. Degli antichi spiriti dolenti in Inferno* per ribadire che «la seconda morte [...] non è, né può essere altro, se non la intera distruzione, o l'annullamento ultimo dei mali»³⁸. Fatto suo il ruolo (per lui inusuale) del paciere, il Dalmata suggerisce

ai due validi disputatori una terza interpretazione che componga la lite; vorrei proporre una morte che, stando tra la dannazione e l'annichilamento, facesse una triade infernale. Potrebbero i dannati di Dante bramare distrutto non l'essere loro tutto, sì l'essere in quanto è non solamente tormentato, ma cagion di tormento; potrebbero, anche senza pentirsi della propria malvagità odiarla; potrebbero voler essere impunemente malvagi, e morire all'inferno in cui sono, per vivere a un eliso maledettamente agiato; volere in somma che muoia l'Inferno, non essi. Se l'idea pare troppo diabolica, rispondo che l'ho messa innanzi pro bono pacis. [...] Del resto, io non proporrò, con un teologo moderno, un Inferno che venga eternamente assottigliandosi nella pena, cioè a dire un Inferno che va per consunzione, e potrebbe ridursi a

³⁷ G. Puccianti, *La seconda morte. Nota a un verso di Dante*, «La famiglia e la scuola», vol. IV, 8, 1861, pp. 171-184; *Ancora della "seconda morte"*, ivi, pp. 185-200; *Nota allo scritto intitolato La seconda morte*, pubblicata, precisava Puccianti, per «porre ad onoranza del grande uomo, il cui Comento a Dante vorrei fosse un po' più studiato dagli Italiani, poiché lo reputo uno dei lavori più belli che abbia in proposito la nostra letteratura», ivi, vol. IV, 9, 1861, p. 400. Una silloge dei suoi studi nel volume *Saggi danteschi*, Città di Castello 1911. Letterato e accademico della Crusca, Puccianti (Pisa 1830-Marina di Pisa 1913), fu poeta dal timbro moderatamente classicista, fautore delle teorie linguistiche manzoniane nel volume *Della unità di lingua in Italia: pensieri* del 1868. Tra i suoi lavori critici un cenno meritano le due antologie della *Prosa* e della *Poesia moderna* edita per la prima volta nel 1871 e nel 1872 seguite da numerose ristampe accresciute. È presente nel volume *Dante e il suo secolo*, 1865, col saggio *Allegoria di Beatrice*, cit., pp. 169-179. Cfr. G. Scialoja, *DBI*, 85 (2016) *ad vocem*.

³⁸ *Della seconda morte degli antichi spiriti dolenti in Inferno*, Interpretazione di GIAMBATTISTA GIULIANI, «La famiglia e la scuola», vol. IV, 10, pp. 444-453. Giuliani (Canelli, Asti 1818-Firenze 1884), titolare dal 1860 della cattedra dantesca presso l'Istituto di studi superiori di Firenze, venne incaricato del discorso inaugurale delle celebrazioni del Centenario dantesco. Curò edizioni della *Vita Nuova*, del *Canzoniere*, del *Convito*, delle *Opere latine* e della *Commedia*. Ha illustrato il suo metodo d'indagine, anticipato nella prolusione al corso di lezioni presso l'Istituto di studi superiori di Firenze, in successive pubblicazioni: *Dante spiegato con Dante*, Firenze 1854; *Dante dispiegato con Dante*, commento del III canto del *Paradiso*, nella «Rivista contemporanea», V, vol. XI, 1857, pp. 96-108 e 226-242; *Metodo di commentare la Commedia di Dante Alighieri*, Firenze 1861; *Dante spiegato con Dante. Metodo di commentare la Divina Commedia Dedotto dall'Epistola di Dante a Cangrande della Scala*, Torino 1881. Una nota, *Dante spiegato con Dante*, in *Dante e il suo secolo*, 1865, pp. 353-381. Cfr. D. Proietti, *DBI*, 56 (2001), *ad vocem*.

una celletta penitenziale con stufa, e con minaccia di leggere certi giornali per esasperazione di pena. Io che dell'eternità m'ero fatto un'idea la qual non ammette successione o gradazione, [...] piuttosto ripeterò le divine parole del salmo: *Miserationes eius super omnia opera eius*³⁹.

La misericordia e Dante e la Bibbia, editi nel «Borghini» nel '63 e inseriti anche nel *Commento*⁴⁰ del 1865, sono una serrata, a tratti aspra confutazione degli studi danteschi di Celestino Cavedoni, apprezzato cultore di antiquaria e numismatica, che in particolare nel *Saggio di osservazioni sopra gli studi biblici di Dante* pubblicato nel 1861-62 negli «Opuscoli religiosi, letterari e morali», aveva integrato il regesto tommaseiano delle fonti bibliche della *Commedia*. Nel primo intervento Tommaseo si limita un puntuale commento dei vv. 122-123 del canto III del *Purgatorio*, riserbando la sua *verve* di polemista al secondo contributo, *Dante e la Bibbia*, che recita in *incipit*:

Il dotto Monsignor Cavedoni vedendo quanti nel Poema di Dante gli accenni alle divine Scritture, de' quali non pochi riconosce egli stesso notati nel mio Comento, s'accinge a un'impresa molto minore della sua erudizione, a raccogliere gli accenni non notati da me, che tutti in un volume né volli né potevo schierarli, dovendo insieme soddisfare alla illustrazione letterale e alla storica, alla poetica e alla filosofica, e additare non solo le abbondantissime fonti bibliche, ma quelle de' Padri e della tradizione, e non dimenticare molti autori profani che al Poeta erano in riverenza e in amore⁴¹.

Sottolineato come nelle sue note avesse voluto richiamare i giovani allo studio della *Commedia* non «esaurire la materia tutta», Tommaseo risponde all'«egregio monsignore» individuando nuove fonti bibliche del poema, precisando che i poeti vanno letti «col sentimento della poesia vera» e non con un eccesso di «accuratezza» foriero di «interpretazioni troppo spiatellate» e

³⁹ N. Tommaseo, *Della seconda morte. A Monsignor Jacopo Bernardi*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 92.

⁴⁰ Il primo saggio col titolo *Sopra un passo di Dante (da lettera)*, «Il Borghini» I, febbraio, pp. 92-95; il secondo nel numero di marzo, pp. 161-170 è inserito anche nel *Commento*, 2004, t. I, pp. 700-707.

⁴¹ N. Tommaseo, *Dante e la Bibbia*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 103. Il *Saggio di osservazioni sopra gli studi biblici di Dante Alighieri* di Celestino Cavedoni (Levizzano, Castelvetro di Modena, 1795-Modena 1865) negli «Opuscoli, religiosi, letterari, morali», s. I, vol. X, pp. 161-188. Gli studi danteschi del Cavedoni sono stati raccolti in volume da R. Murari, *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la "Divina Commedia"*, Città di Castello 1896. Cfr. F. Parente, *DBI*, 23, 1979, *ad vocem*.

non sempre fedeli alla lettera del testo. E poiché non «tutte le citazioni del dotto uomo» gli erano parse «le più acconcie», memore del motto *in cauda venenum*, conclude:

Monsignor Cavedoni, che reca virgolate le parole mie sopra gl'interpreti che fanno di Dante un Maometto, un libero Muratore, un deputato della sinistra, qui si dimentica di nominarmi; e non trova una parola di carità verso il povero laico, che, dopo tanti preti e frati disputanti su Dante, più di tutti e anche più del P. Venturi, ne chiese l'illustrazione alla Bibbia, a' Padri, alle tradizioni cristiane; che più di tutti attinse alle fonti della filosofia teologica, della quale lo stesso archeologo modenese nel suo vasello di giunte porge non so quante stille. Né io gli fo colpa di ciò; e prometto a me stesso, ristampando il Comento, apporre a luogo a luogo le citazioni di lui che credo opportune, e distinguerle con un segno che dica a chi debba il lettore saperne grado⁴².

Nell'*Intendimento morale del poema*, il Dalmata indica come «cardine» della *Commedia* la consapevolezza che l'uomo da solo è incapace di affrontare e vincere il male. È dunque necessario «meditare» sull'«intrinseca orribilità» della pena e del male di cui «è frutto» per non escludere «la possibilità della espiazione e della rinnovazione di sé»⁴³. La nota *Come Dante sentisse la bellezza dell'umiltà* è ripresa, con qualche variante formale, dal *Dizionario Estetico* del 1853 e inserita anche nel *Commento* dantesco del 1854⁴⁴. «Gli intendimenti» di Dante – chiosa il Dalmata, che rinvia ai canti X, XI, XII del *Purgatorio* e alla *Vita Nova* – sono stati oggetto di interpretazioni diverse, per alcuni studiosi il Poeta è stato uomo attratto «dall'ira feroce e superba», capace di «tingere le sue «immagini» solo di «fosco dolore», sordo a «ogni religiosa autorità», mentre è evidente la sensibilità dantesca per «la virtù creatrice della grandezza morale vera, l'umiltà». Inattesa e incisiva nella sua essenzialità, la conclusiva critica alla contemporaneità perché, sottolineato come al «Fiorentino sdegnoso l'umiltà fosse causa di quello ch'ora noi chiamiamo progresso», in una rilettura attualizzante della *Commedia*, Tommaseo chiosa: «quanto s'accordi tale sentenza con le opinioni e col sentire dei politici d'oggi, lascio al secolo giudicare»⁴⁵.

⁴² N. Tommaseo, *Dante e la Bibbia*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 119.

⁴³ Id., *Intendimento morale del poema*, ivi, pp. 120-121.

⁴⁴ Id., *Come Dante sentisse la bellezza dell'umiltà*, in *Dizionario Estetico*, Milano 1853, Parte antica, pp. 112-113 e nella *Commedia di Dante Alighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, 1854, pp. 363-364.

⁴⁵ Id., *Come Dante sentisse la bellezza dell'umiltà*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 127.

Degli intendimenti civili di Dante, Dante e Sordello, Dante e il S. La Martine, Il Carro mistico e il Duce prenunziato, Dell'ultimo libro di Carlo Troya al Veltro di Dante, costituiscono la Parte seconda dei *Nuovi studi*, intitolata *Di cose civili e storiche*, sintesi del ciclo di lezioni torinesi tenuto dal Tommaseo, cui si è già fatto cenno, e del quale aveva scritto a Gino Capponi nel novembre del 1856:

Alcuni studenti di questa Università proponevano a me di parlare loro quando e di che mi piacesse: ma a pago non mi piacque, e altrimenti dare il tempo debito a ben prepararmi non posso. Risposi trovassero degli altri, e io fra quelli ogni tanto parlerei come so. Sospettavo lo facessero per ricoprire un'elemosina, e poi fare essi a me i detrattori. Questo senza arroganza, ma per la natura de' giovani e per l'influsso de' tempi o per istinto involontario di chi paga⁴⁶.

Tra quegli studenti c'era anche Angelo de Gubernatis che ne scriverà nei *Ricordi*:

Nel novembre del 1856, gli studenti dell'Università di Torino, ai quali associavasi pure l'oscuro autore di questi Ricordi, allora studente d'ultimo anno nel Liceo di San Francesco da Paola, costituiti in libera associazione letteraria e politica, si riunivano ogni sera in tre sale del remoto palazzo Antonelli in Vanchiglia nelle quali avevano iniziato una specie di gabinetto letterario. Si tentarono dapprima discussioni letterarie fra gli studenti stessi, ma con esito infelice; allora fu da alcuni esternato il desiderio d'udire in quelle sale la libera parola d'alcuni uomini eminenti, che non fossero professori ufficiali; si voleva, in certa guisa, tentare, a spese nostre, un principio d'università libera fuori dell'università governativa; con tale scopo vennero pregati Niccolò Tommaseo, Terenzio Mamiani, Giuseppe La Farina e Giacomo Lignana, il primo a volerci parlar di cose letterarie, il secondo di filosofia, il terzo di storia, il quarto di filologia; il Lignana fece una lezione di raffronto fra il Râmâyana ed i Nibelunghi, il La Farina improvvisò un'eloquente lezione sull'Italia dopo Carlomagno, il Mamiani fece l'esposizione del suo sistema ontologico; il Tommaseo commentò Dante⁴⁷.

⁴⁶ N. Tommaseo e G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna 1932, vol. IV, I, pp.51-53.

⁴⁷ A. De Gubernatis, *Niccolò Tommaseo*, in *Ricordi biografici. Pagine estratte dalla Storia letteraria italiana a servizio della gioventù*, Firenze 1873, II^a edizione, p. 130.

Col ricordo affettuoso di quegli incontri il Nostro apre *Degl'intendimenti civili di Dante*, ripreso senza alcuna variante dalla Parte Antica del *Dizionario d'Estetica* del 1860 e inserito anche nel *Commento* del 1865:

Chiamato dal buon volere di parecchi giovani studenti della Università torinese a dire tra loro di cose letterarie, dopo pregatili lungamente che volessero scegliere meglio; udito che con veniva avviare, acciocché i ritardi non isciogliessero questi primi elementi di bene; assentii all'onorevole desiderio; e proposi parlare di Dante, non già per farne un comento perpetuo, ma per considerare gl'intendimenti civili, per raffrontarli con quelli d'autori che gli precedettero e gli succedettero; e anco perché lo studio di quell'ingegno e di quell'animo in cui fortemente si conciliarono la scienza e la fede, l'amore della patria e l'amore dell'arte, non può non porgere a noi fruttuosi ammaestramenti; e da ultimo, perché il culto del bello, trasandato da scienziati e da uomini oggidì di governo, è necessario a fare vie più luminosa ed unanime l'italianità del Piemonte. Incominciando, dicevo che dal paragone de tempi uscirebbero accenni al presente; accenni né licenziosi né timidi, né ricercati né fuggiti, da risvegliare il pensiero, e non da attizzare la passione; fatti in linguaggio schietto, qual s'addice a uomini liberi, e che intendono prepararsi a libertà sempre più austera e più generosa⁴⁸.

Deciso a evitare il taglio paludato delle sessioni accademiche, aveva fatto delle sue lezioni «parlari dimessi e in famiglia» tra persone legate da vincoli di affinità morale, ritagliando i suoi interventi a misura dei suoi giovani destinatari e del clima di attesa della Torino del 1857 quando l'unità d'Italia si avvertiva vicina ma ancora da farsi. Costretto a interrompere le lezioni per l'intervento censorio del ministro Lanza, un parsimonioso Tommaseo ne aveva tenuto «memoria» scritta («mi piacque dettare le cose parlate, delle quali era preordinato il concetto, l'esposizione improvvisa»), scegliendo di mantenere l'intonazione discorsiva e di evitare quanto poteva sapere di «cattedra e di accademia». Aveva recuperato, per quanto il ricordo gli consentiva, anche «le locuzioni medesime e le parole dette», dispiaciuto che la «riflessione del pensiero presente sopra la fuggitiva parola volata, [avesse tolto] al corso del dire non solo la libera vivacità ch'ella aveva uscendo per primo, ma quella

⁴⁸ N. Tommaseo, *Degl'intendimenti civili di Dante*, 1865, *Nuovi studi su Dante*, cit., p. 131, ma cfr. *Dizionario d'Estetica*, Parte Antica, Milano Perelli 1860, p. 130 e *Commento*, 2004, t. II, pp. 1490-1491.

pure che si può conseguire dettando»⁴⁹. Pur consapevole che un eccesso di «veracità» «avesse a nuocere all'amor proprio», si era attenuto all'oralità, «tralasciando sin quelle idee che nel sunto del discorso erano premeditate» ma che non aveva «profferite o per dimenticanza o per istudio di brevità». E perché voleva riportare il discorso «non quale poteva essere ma quale fu», nella stampa aveva «indicati con segno di parentesi que' passi che sono trasposti nel secondo dal primo; giacchè del primo, come di semplice introduzione, non altro rimane che questi»⁵⁰.

Le pagine successive, *Dante e Sordello* (anche nel *Commento* del '65), riprendono con qualche variante la prima parte della nota *I re giudicati da Sordello e Dante* del *Dizionario d'Estetica*⁵¹ del '60. «Cittadino e poeta», Sordello è per Tommaseo chiave di lettura degli «intendimenti civili» di Dante e di come nella «serenità» della cantica del *Purgatorio* in cui la consapevolezza della colpa è mitigata dalla speranza dell'espiazione e del perdono, «il concetto italiano» del poeta, uscendo dalla «cerchia della sua piccola patria; patria in sé grande, pur piccola rispetto all'Italia», si fosse ampliato sino a rivolgersi all'Europa e «all'intera umanità». Con un brusco rinvio alle vicende del nostro Risorgimento, si riaffacciano in queste pagine dolorose memorie personali e il ricordo della durezza dell'esilio che «lima l'anima»:

Se le tre generazioni, [...] d'esuli che l'Italia diede in un terzo di secolo, paragonansi insieme; si trova quella del vent'uno fregiata di nomi cospicui, tra i quali Santorre Santarosa primeggia. Ma la seguente dal trent'uno in poi, dolorosamente più ricca d'uomini che fecero il nome d'Italia onorando alle nazioni straniere; le quali non si può immaginare come riguardassero allora gl'Italiani, tranne pochi, con occhio di diffidente disdegno. E per dimostrare come il concetto pratico fosse imperfetto in sul primo, basterà questo fatto; che due delle maggiori regioni d'Italia stavano nel vent'uno per commuoversi a un grande rivolgimento, e che l'una intanto non sapeva dell'altra: cosa non so se più dolorosa a pensare o incredibile a dire. Gli esilii del quarant'otto e del quarantanove, troppo più numerosi, e che così portavano probabilità d'esempi onorevoli, ma insieme tentazioni e pericoli d'altri esempi men degni; sono giovati a formare il concetto patrio, e far meglio sentire all'Italia ch'ell'è

⁴⁹ N. Tommaseo, *Degl'intendimenti civili di Dante*, p. 132.

⁵⁰ Ivi, p. 133.

⁵¹ Lo scritto è presente anche nel *Commento*, 2004, t. II, alle pp. 1492-1512. Le pp. 134-143 del saggio dei *Nuovi studi su Dante* attingono alle pp. 130-132 de *I re giudicati da Sordello e Dante* del *Dizionario d'Estetica* del 1860. La nota, ulteriormente rielaborata, è ripresa alle pp. 155-160 del volume *Il serio nel faceto*, Firenze 1868.

nazione. Non già che si sia conseguito tutto il desiderabile a conseguire. La sventura ci ha spostati, accostati; non ci ha moralmente congiunti. Siamo tuttavia aderenti secondo le leggi fisiche, se così posso dire; non uniti secondo le chimiche: resterebbe poi ancora la chimica organica, poi resterebbe la vita⁵².

E rapportando su queste premesse, le pagine dantesche al quadro politico contemporaneo:

Perché siccome nel vestibolo dell'Inferno se ne stanno i vili che vissero senza né infamia né lode, gli inetti per fiacchezza d'animo; così nel vestibolo del Purgatorio gl'inerti, che sono una specie di vili. E può cotesta viltà essere tanto più pericolosa e rea, che spesso si vanta di comparire prudenza, spassionatezza, imparzialità d'animo e di mente serena. Sapientemente il poeta fa a costoro più tarda, nonché la contentezza del bene, la soddisfazione debita per il male commesso; perché così accade veramente anco in questa presente vita, che gl'indugi ci fanno immeritevoli, nonché d'ascendere al bene, d'incominciare a avviarci. E noi in Italia ne abbiamo recente esperienza acerba; che, per avere e principi e popoli ritardata l'opera, ciascun dal suo lato, del proprio rinnovamento interiore, quando nel quarantotto sopravvennero a modo di colpo inaspettato occasioni subite mirabilmente propizie, in pena della lunga negligenza, impreparati, non se ne seppe approfittare, e si ricadde in più dolorose condizioni che mai⁵³.

Perché, conclude il Nostro, «gli stranieri tutti [...] sono concordi nell'odiare l'Italia più o meno scopertamente. L'ameranno in mostra e in idea; non per lei ma per sé; l'ameranno o come museo o come serraglio o come giardino o come vigna o come miniera. Il principe di Metternich la disse un nome geografico: meglio, metallurgico: perché l'Italia è una cava di lire austriache»⁵⁴. In chiusa si concede una ulteriore «digressione» sulla pena di morte definitiva, con accenti di straordinaria modernità, frutto della «noncuranza della emendazione morale delle anime, inscienza dell'umana natura», «impazienza, debolezza, paura» dell'intera compagine sociale.

⁵² N. Tommaseo, *Dante e Sordello*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, pp. 136-137.

⁵³ Ivi, pp. 144-145.

⁵⁴ Ivi, p. 175. Sul tema dell'esilio cfr. F. Di Giannatale, *Esilio e Risorgimento. Il mito dantesco in Francia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Escludere per governare. L'esilio politico fra Medioevo e Risorgimento*, a cura di F. Di Giannatale, Milano 2011, pp. 173-194.

Dante e il S. La Martine, (argomento, si legge in nota, indicato dagli studenti) è un'aspra confutazione delle note dantesche del letterato francese che, con quel piglio troppo partigiano con cui Oltralpe venivano giudicate «tutte le cose del mondo», definiva la *Divina Commedia* «una gazzetta da piazza, fatta per piaggiare le infime passioni delle moltitudini» e «non vede[va] nel poema di Dante che orme di barbarie e selvatichezza»⁵⁵. In chiusa al Tommaseo cultore di Dante subentra il lessicografo per dimostrare che la scarsa conoscenza della lingua italiana del La Martine non gli consentiva di comprendere e tradurre in francese «l'espressione ineffabile» dei versi danteschi. A La Martine lettore di Dante, il Nostro ritornerà in termini ancor più taglienti nel '68 nella nota *Il Sig. Lamartine e Francesca da Rimini* nel *Il serio nel faceto*, dove condanna il vezzo francese di «riguardare l'Italia sempre dalla cima dell'Alpi con l'occhio di Brenno e di Carlo d'Angiò e di Gualtieri e de tanti successori loro; sì perché la conformità delle lingue illude, e si credevano intendere cose che non intendevano per l'appunto, dando al suono italiano il senso del suono francese somigliante»⁵⁶.

I due saggi conclusivi della Parte seconda dei *Nuovi studi*, *Il carro mistico veduto nel Purgatorio e il duce preannunziato* e *Dell'identificazione storica del Veltro Dell'ultimo libro di Carlo Troya intorno al Veltro di Dante*, presenti anche nel *Commento* del '65, sono tematicamente contigui⁵⁷. Il primo intervento è una risposta agli scritti di Domingo Franson (Un segreto carpito a Dante, Alcune riflessioni sull'allegoria del canto XXIX del Purgatorio, Il messo di Dio nel Purgatorio). Convinto assertore che a «ben intendere la mente del creatore della Divina Commedia è indispensabile leggere prima la storia del cuore e dell'amore di Dante negli scritti del Tommaseo che precedono i suoi ragionamenti le note sulla Commedia»⁵⁸, Franson aveva insistito «sul velo di mistero» degli ultimi tre canti del *Purgatorio* per rivedere, sulla scorta delle «dotte pagine» del *Commento* tommaseiano, l'iniziale adesione alle tesi di Troya circa l'identificazione del Veltro. Interpellato in modo tanto elogiativo, il Dalmata risponde:

Il signor Marchese Franzoni non è solamente meritevole di riconoscenza perché degna, egli ricco, porgere a suoi pari l'esempio della nobile fatica dedicata

⁵⁵ N. Tommaseo, *Dante e il Sig. La Martine*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 192.

⁵⁶ Id., *Il Sig. La Martine e Francesca da Rimini*, in *Il serio nel faceto*, 1868, pp. 162-163.

⁵⁷ Cfr *Commento*, 2004, t. II, pp. 1485-1491, e p. 1469.

⁵⁸ I saggi del Franson (poeta e cultore di studi filologici) sono raccolti nel volume *Studi vari sulla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Firenze 1887, la citazione a p. 246.

agli studii con intenzione retta e modesta; ma perché, in argomento trattato e maltrattato da tanti, egli tende a novità non ambiziosa, e le argute sue congetture s'ingegna di confermare con gli storici documenti. E però quegli stessi che non consentissero in tutte le opinioni di lui, potranno de' suoi lavori giovare, e ci troveranno da apprendere⁵⁹.

Dell'identificazione storica del Veltro. Dell'ultimo libro di Carlo Troya intorno al Veltro di Dante, riporta il Nostro a note pubblicate nell'«Antologia». Perché nelle pagine iniziali del suo ultimo lavoro, *Del Veltro allegorico de' ghibellini con altre scritture intorno alla divina commedia di Dante* del '56, Troya ricordava sia i molti estimatori del suo *Il Veltro allegorico di Dante* del '26 («un Paolo Costa, un Conte Giovanni Marchetti, un Dionisio Strocchi, un Giuseppe Borghi») che le riserve di studiosi come Witte, Repetti, Viviani, Arrivabene, e del «dottissimo e gentilissimo» Tommaseo che, malgrado i «dubbii» esibiti in nota, aveva affermato che non vi era «stato in verità un più tristo uomo» di quell'Uguccone della Faggiola in cui veniva identificato il Veltro⁶⁰ dantesco. Lo scorrere del tempo però doveva aver dissipato i giovanili «dubbii» del Nostro che, pur riconoscendo all'avversario «scienza di storico», replica imputandogli mancanza di «coscienza di poetica ispirazione» e conferma *in toto* le sue prime ipotesi interpretative:

Quasi trent'anni dopo che Carlo Troya ebbe col suo primo libretto iniziata e assicurata la bella sua fama; rivenne un altro libro di maggior mole, di dottrina pari ma non di pari artificio, a confermare il medesimo assunto, e nel Veltro additarci Uguccone. Fra la lettura, dettai molti appunti in risposta, che, svolti, formerebbero un discorso non breve, non inutile forse alla storia del tempo e dell'ingegno di Dante. Ma rileggendo quel ch'io sin dal 1832 scrissi sopra questo argomento, trovai che nuova confutazione non accadeva

⁵⁹ N. Tommaseo, *Il Carro mistico veduto nel Purgatorio e il duce preannunziato*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 250.

⁶⁰ «Protesta il Signor Tommaseo – osserva Troya – di non volere altro se non intorno a quella vita esporre alquanti suoi dubbii, e da prima non tace le lodi del Faggiolano: ma quando egli discende a ciò che chiama le particolarità vive dei fatti, quantunque le sue parole sieno d'uomo il quale dubiti, nondimeno le sue conclusioni appartengono ad uomo, il quale afferma e risolutamente afferma: e tanto pone d'arte e d'ingegno in quelle sue conclusioni, che il lettore si crede obbligato a dire, non esservi stato in verità un più tristo uomo di quell'Ugo» (*Del Veltro allegorico de' ghibellini con altre scritture intorno alla Divina Commedia di Dante*, Napoli 1856, p.6). La pubblicazione del *Veltro allegorico di Dante* all'inizio del 1826 provocò non poche polemiche soprattutto nella parte che riguardava l'identità storica del Veltro. Lo studio vide una seconda ristampa nel '32 nella rivista «Il Progresso». Cfr. sul Troya la voce curata da E. Corvaglia nel *DBI*, vol. 97 (2020).

di fare, essendocché i miei argomenti il Troya non infermò nella loro essenza punto, i suoi in quella vece debilitò. [...] Ne dubbii ch'io, giovane, al Troya opponevo, serbai (il ricordarlo m'è caro) riverenza a tale uomo, non ancora benemerito per altre opere di forte sapere, e onorando per ben portati dolori. Egli, nel tardo rispondere, si lasciò andare a qualche parola alquanto acre; ma perdonabile all'età inferma, e (ardisco aggiungere) alla segreta coscienza che la ragione non era tutta da lui. Quello che mi trattiene dal lungamente dimostrare il debole de' suoi argomenti, e avrei già raccolta materia di lungo lavoro, non inutile forse a illustrare il poema e la vita di Dante, si è (oltre alle infermità e occupazioni mie, oltre alla tema di tediosamente arrestare l'attenzione altrui sopra un argomento trattato già troppo a lungo) il rispetto che è debito a quella memoria cara. E così, per dare un esempio, (tuttoché poco autorevole da mia parte), d'equità letteraria, in questo volume, fo luogo a poche parole nel *Dizionario estetico* già stampate in onore dell'Abate Federico Zinelli, scritte nel tempo ch'egli, cortese e amorevole a me, si mostrava meno devoto agli Austriaci, i quali poi e in carte e dal pergamino, troppo più ch'essi stessi non gli chiedessero, esaltò, biasimando con severità inopportuna i suoi miseri concittadini. Io ho tale fiducia nel suo ingegno e nel senno, che tuttavia spero vedere di lui opere più degne di prete cattolico e di gentiluomo veneziano⁶¹.

La sibillina allusione alle simpatie filoautriche dello Zinelli, espunta nel *Commento* del '65 dove lo scritto è riportato, va letta come personale, antifrastico attestato dell'«equità» intellettuale del Nostro. Perché nella Parte terza dei *Nuovi studi*, col titolo *Dante illustrato dall'abate Zinelli*, il Dalmata

⁶¹ N. Tommaseo, *Dell'identificazione storica del Veltro. Dell'ultimo libro di Carlo Troya intorno al Veltro di Dante*, in *Nuovi studi su Dante*, cit., p. 276. Una confutazione del Troya è presente anche nel capitolo *Il Duce e il Veltro di Dante*, dell'edizione del '54 del *Commento* ove Tommaseo (pp. 520 e 531) ricorda l'intervento di G. Pepe e pubblica una lettera sullo stesso argomento di E. Repetti. *L'Appendice del discorso del Veltro allegorico* del Tommaseo esce nel numero di ottobre del 1831 dell'«Antologia», pp. 133-139. Ma cfr. in *Dante e il suo secolo*, questo passo del saggio *Il Veltro discorso di Niccolò Tommaseo*: «Dalla metà del dugento alla metà del trecento, religione e civiltà, vita morale e politica, vita domestica o pubblica, arte e scienza, congiunte: le forze poi si dividono, si oppugnano; la nazione languisce avvilita. Nel concetto di Dante quelle forze, conciliate, s'aiutano; ma i lettori delle generazioni seguenti osservano nel poema di lui chi gl'intenti religiosi soltanto o i morali, chi gli affetti dell'uomo singolo, chi i moti dell'orgoglio e dell'odio, chi gli accorgimenti dell'arte e le tracce dell'imitazione, chi le bellezze di stile e di lingua, e queste non sempre le meglio scelte e maggiori: agl'intenti civili, alle ragioni storiche, al culto delle tradizioni scientifiche, al dignitoso rispetto dell'autorità, alla pensata consonanza del suo col sentire e col linguaggio dell'intera nazione, al concerto di tutti insieme questi pregi dell'ingegno e dell'animo, pochi degli ammiratori suoi badano; ciò dimostra falsato il concetto dell'arte vera. A tutte insieme queste cose cominciasi a por mente adesso: ed è buon segno; e n'era tempo oggimai» (p. 311).

recupera una breve, benevola recensione, pubblicata nel "lontano" 1840 nei periodici il «Vaglio» e la «Rivista Europea»⁶², al volume dello Zinelli, *Intorno allo spirito religioso di Dante Alighieri* del 1839.

Matelda, La Pia, Verso del piè fermo, Al Sig. Fanfani, Ancora del piè fermo di Dante, alla Sig. Giulia Colombini, Della Lettera di Dante a Cane della Scala – Lettera a G.B. Giuliani, Al S. March. Lorenzo Pareto, a Lorenzo Neri, Dante illustrato dall'abate Zinelli, Studii di paragoni, Del musicare i versi di Dante e d'altri illustri poeti – A Giovanni Salghetti, Al medesimo, Al medesimo, Modo di celebrare il centenario di Dante, A Giovanni Salghetti, Al medesimo, Lettera di Giovanni Salghetti all'Autore, Altri modi di celebrare la memoria di Dante: queste le note della Parte terza dei *Nuovi Studi su Dante*. È la sezione più corposa e diseguale. Alterna pagine degli anni Quaranta, scritti legati agli eventi del Centenario dantesco, articoli giornalistici del 1861 e del 1863. In apertura chiose su personaggi della *Commedia*: *Matelda*, ritorno in veste di lettera priva di destinatario su un personaggio caro al Tommaseo, perché «raccolge in sé il gemino simbolo di Lia e di Rachele; [...] l'azione e la contemplazione, la fede e la civiltà, gli effetti del Cristianesimo operanti e nell'intimo dell'anima e nei benefizii della pubblica vita»⁶³ e *La Pia*, ripresa con varianti minime dalla Parte antica del *Dizionario Estetico* del 1853 (col sottotitolo *Da lettera, a Pietro Leopardi*) e, nel 1868, inserita nel volume *La Donna*⁶⁴.

Un circuito concluso sono gli scritti dedicati all'interpretazione di *Inferno*, I, 30: *Del verso Sì che 'l piè fermo sempre era il più basso, Al Sig. Fanfani, Ancora del piè fermo di Dante*, pubblicati nel '63 nel «Borghini», riportati anche nel *Commento* del '65, pagine legate ad argomento di cui, precisa in nota, «ragionasi nel discorso intitolato *Ascensioni di Dante* stampato nella «Rivista Contemporanea» di Torino; e di qui prendesi argomento a illustrare in esso altri concetti e immagini e locuzioni notabili del poema»⁶⁵. *Del verso, Sì che 'l*

⁶² La segnalazione del volume dello Zinelli, col titolo *Federico Maria Zinelli e Dante*, è pubblicata nel «Vaglio», n. 6, 8 febbraio 1840, p. 44 e nella «Rivista Europea», 15-30 giugno 1840 n. 9, 454-479. È ripresa con qualche variante anche negli *Studi critici*, Venezia 1843, sez. IV, par. I, pp. 358-359, nel *Dizionario Estetico*, del 1853, Parte antica, p. 110 e nel *Dizionario d'Estetica* del 1860, Parte antica, p. 132. Sullo Zinelli (Venezia 1805-Treviso 1879) cfr. F. Fapanni, *Federico Maria Zinelli vescovo di Treviso. Brevi cenni*, Venezia 1879; A. Serena, *Bibliografia zinelliana*, «Cultura e lavoro», 54, 1913, pp. 20-23; G. Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia 1989, pp. 121 e 453 e la voce di E. Baruzzo nel *DBI*, vol. 100, 2020.

⁶³ N. Tommaseo, *Matelda*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 283.

⁶⁴ *La Pia di Dante. Da lettera a Pietro Leopardi*, nel *Dizionario Estetico* 1853, Parte antica, p. 111 e nel volume *La donna. Scritti varii editi ed inediti di Niccolò Tommaseo*, Milano 1868, p. 252.

⁶⁵ N. Tommaseo, *Del verso Sì che 'l piè fermo sempre era il più basso*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 291. La nota nel «Borghini» col titolo *Appendice inedita al Discorso: Ascensioni di Dante, che leg-*

pié fermo sempre era il più basso accorpa articoli apparsi tra gennaio, maggio, giugno, novembre del '63 nel «Borghini», in risposta al saggio *Sopra un verso della Divina commedia non inteso dalla comune degl'interpreti*, pubblicato come lettera a Gaetano Daita, nel '62 nel periodico «La Gioventù» da Alberto Buscaino Campo. Assertore di una interpretazione letterale del passo dantesco che identificava nella posizione del piede l'impegno nella ricerca della virtù, Buscaino Campo, che quelle pagine ristampa nel 1865 nel volume *Del pié fermo di Dante Alighieri non inteso dalla comune degl'interpreti*⁶⁶, aveva liquidato come «ridevole» l'interpretazione tommaseiana. Senza nominare il suo avversario, il Dalmata, così replica:

[...] le grandi opere dell'arte, imitando in ciò quelle di Dio, hanno per proprio, che le minime loro parti conducono a contemplarne l'intero, e a meglio farne comprendere la potente unità e l'armonia. Il verso del piede fermo più basso ci ha scorti ad accompagnare in tutte le sue ascensioni il Poeta che prende dal fondo dell'inferno le mosse verso il più alto de' cieli; e ci si è porto il destro a notare, nella varietà fecondissima, la concordanza delle locuzioni e delle immagini e de' concetti. Qui giova soggiungere come le locuzioni e le immagini e i concetti di Dante s'accordino cogli usi del poetico e del comune linguaggio, colle tradizioni di letterature varie e della filosofia cristiana. L'assunto nostro era provare che quel verso di Dante, il quale, inteso in senso materiale, fa torto alla maniera del poeta perché ambiguo e inutile, non dicendo nulla più del verso precedente o dicendolo in modo senza necessità oscuro; quel verso acquista un significato e letterale e simbolico, poeticamente e moralmente

gesi nella «Rivista Contemporanea» di Torino, maggio, 1863, pp. 273-276 seguita da *Appendice inedita al Discorso: Ascensioni di Dante, che leggesi nella «Rivista Contemporanea»*, giugno, pp. 360-365 corrisponde a pp. 297-306 dei *Nuovi studi*; *Seconda e ultima appendice al Ragionamento sul verso di Dante Si che 'l pié fermo era il più basso*, nel numero di novembre pp. 691-695 che corrisponde alle pp. 306-314 dei *Nuovi studi*. Le pagine sono presenti anche in *Commento*, 2004, t. I, pp. 753-764. Il saggio *Le Ascensioni di Dante*, ripartito in tre parti, venne pubblicato nella «Rivista contemporanea» del 1863 nei mesi di gennaio, pp. 34-42, febbraio pp. 200-211, marzo, pp. 420-437.

⁶⁶ Il saggio di A. Buscaino Campo, «La Gioventù», II, 5, 15 settembre 1862, pp. 231-237; 6, 1° ottobre 1862, pp. 280-290. A. Buscaino Campo (1826-1895) medico, letterato, presenza attiva nelle vicende politiche del nostro Risorgimento, si interessò di studi linguistici, filologici e letterari. Frutto dei suoi interessi danteschi le seguenti pubblicazioni: *Del pié fermo di Dante Alighieri non inteso dalla comune degl'interpreti*, Lettera a Monsignor professore Gaetano Daita, Palermo 1861; *Del pié fermo di Dante Alighieri non inteso dalla comune degl'interpreti esposizione di A. Buscaino Campo, ora riveduta e ampliata*, Trapani 1865; *Li raggi duci: lettera dantesca*, Trapani 1890; *L'uscita di Dante dalla selva*, «L'Alighieri», II, 1890-91, 355-361, *Studii danteschi*, Trapani 1894. Cfr. E. Giachery, in *DBI*, 15 (1972), *ad vocem*.

degno, se intendesi che il piede figura il volere; che fermo non vale arrestato, ma fermamente appuntato a terra; come dire che il piede basso era più fermo dell'altro, che l'inclinazione del Poeta allo scendere era più grave tuttavia che la disposizione non fosse pronta al salire⁶⁷.

Un significato simbolico presente più volte nel poema, conclude in Nostro, che rinvia a una nutrita sintesi di studi danteschi, perché «a comprovare la nostra interpretazione concorrono, colle tradizioni letterarie, le religiose, delle quali era Dante osservatore docile non men che dotto». Deciso a riepilogare nei *Nuovi studi* l'intera *querelle*, il Dalmata pubblica anche una letterina inviata *Al sig. Fanfani*, direttore della rivista, a stampa nel numero di aprile nel «Borghini», come premessa e raro «esempio di temperanza e urbanità», alla replica del Buscaino stesso:

Non è punto spiacevole a me che la lettera del signor Buscaino, secondo il liberale proposito di Lei, nel *Borghini* si stampi. Le ragioni mie dico in più lungo scritto che un Giornale torinese legga la «Rivista contemporanea»] darà. Qui avverto soltanto che l'intendere il piede di Dante, cioè l'animo, inclinato più a scendere che a salire, anche dopo essersi lui volto a rimirare con orrore il pericolo, non è senza *senso*, se, dopo avviatosi, egli pur si ritrae, e *china, a ruinare, le ciglia*. [...] Del resto io non intendo essere né papa né re, né dittatore né maestro di buon senso a veruno⁶⁸.

Chiude la *vexata quaestio* lo scritto *Ancora del piè fermo di Dante* (a stampa nel febbraio 1864 nel «Borghini»), risposta alle obiezioni mosse in una *Lettera al Compilatore*, pubblicata nello stesso periodico nel mese di dicembre, da Giuseppe Montanari che aveva scritto:

Non par vero, che il citato verso di Dante, come pretende l'egregio Tommaseo [...] nel senso materiale sia ambiguo ed inutile, non dicendo nulla più del verso precedente, o dicendolo in modo senza necessità oscuro. La distinzione tra *fermato* e *fermo*, che ne porge il chiarissimo filologo, è giusta, a rigor di

⁶⁷ N. Tommaseo, *Del verso Sì che'l piè fermo era il più basso*, in *Nuovi studi su Dante*, 1865, p. 291-292.

⁶⁸ La lettera *Al Sig. Fanfani*, ivi, p. 316. A stemperare le polemiche, Pietro Fanfani, direttore del periodico, era intervenuto con questa premessa alla lettera del Buscaino Campo: «Domandato per atto di cortesia il signor Tommaseo, se fossegli dispiaciuto di vedere stampata nel Borghini una lettera del signor Buscaino, con la quale si confuta la sua opinione sul piè fermo di Dante, egli mi ha risposto il seguente biglietto, che io pongo innanzi alla lettera medesima ad esempio di temperanza ed urbanità («Il Borghini», I, aprile, 1863, p. 231).

termini, ed è appoggiata sull'autorità dei sommi, ed irrefragabili scrittori. Ben volentieri l'accolgo, e senza esitazione vi acconsento. Non potrei pur convenire nella sua opinione, sempre degna di rispetto, che il famoso verso manchi di senso letterale dacché a tutti è certo che per quattro sensi, come ne fa certi lo stesso Dante nella lettera a Cane della Scala, [...] si ha da intendere, e spiegare la Divina Commedia: senso letterale, senso allegorico, senso morale e senso anagogico. Così essendo le cose, il senso letterale, rispetto al medesimo verso, a mio avviso, non si può escludere⁶⁹.

Della lettera di Dante a Cane della Scala. – Lettera a G.B. Giuliani, presente anche nel *Commento* del 1865, è un saggio di analisi linguistica del testo dantesco che il Nostro recupera, cassandone il pensiero conclusivo, dal *Dizionario Estetico* del 1860⁷⁰. Sono legate ai preparativi del volume *Dante e il suo secolo*, le lettere *Alla signora Giulia Colombini*, regesto dei personaggi femminili della Commedia proposto alla letterato come argomento di un saggio, *La lettera Al S. March Lorenzo Pareto*, sintesi di «que' passi segnatamente dell'alto poema, dove la geografia accenna alla scienza professata da Lei con onore del nome italiano», mentre la missiva *A Lorenzo Neri* è un piano di edizione di una Strenna dantesca⁷¹.

Completano la Parte terza, alcuni scritti (*Del musicare i versi di Dante e d'altri illustri poeti* – *A Giovanni Salghetti*, *Al medesimo*, *Al medesimo*, *A Giovanni Salghetti*, *Al medesimo*, *Lettera di Giovanni Salghetti all'Autore*), diretti al musicista di origine zaratina Giovanni Salghetti Drioli, legato, col fratello Francesco, apprezzato pittore, da profondi rapporti di amicizia col

⁶⁹ La nota *Ancora del piè fermo* di Dante (a stampa col titolo *Del piè fermo di Dante* nel «Borghini», II, febbraio, 1864, pp. 123-124) a pp. 317-318 dei *Nuovi studi*. La *Lettera al Compilatore* di Montanari nel numero di dicembre del '63 del «Borghini», pp. 739-741, la citazione a p. 739.

⁷⁰ Nel *Dizionario d'Estetica* 1860, pp. 153-154 con titolo leggermente diverso: *Lettera di Dante a Cane della Scala. Varianti proposte dal P. Giuliani*.

⁷¹ Interpellato dai curatori del volume miscellaneo, Tommaseo suggeriva di affidare un saggio «sulle donne che cantasi nel poema» alla Molino Colombini che chiese poi al Dalmata suggerimenti operativi. Giulia Molino Colombini (Torino 1812-1879) scrittrice, poetessa, si era occupata soprattutto di educazione femminile. Nella *Cronichetta del sessantasei*, a cura di R. Ciampini, Torino 1939, p. 178, Tommaseo la ricorda come «donna buona e generosa». La lettera del Tommaseo a Lorenzo Pareto era già stata pubblicata nell'«Istitutore», 1864, 18, pp. 279-280. Lorenzo Pareto (1800-1865), studioso di geologia e di mineralogia, tra i promotori dei Congressi degli scienziati italiani, fu anche presenza attiva nelle vicende politiche risorgimentali. Collabora al volume del Centenario col saggio *Cenni geologici intorno alla Divina Commedia*, pp. 553-570. Cfr. S. Tabacchi, *DBI*, 81 (2014) *ad vocem*. Lorenzo Neri (1807-1870) patriota, poeta narratore, cultore di interessi pedagogici, amico del Tommaseo sin dagli anni del primo soggiorno fiorentino. Cfr. M. Marrocco, *DBI*, 78 (2013) *ad vocem*.

Tommaseo⁷². Moralista controcorrente, il Dalmata non condivideva il fasto delle tante iniziative programmate per il Centenario. Lo dichiarava nel primo numero del «Giornale del Centenario» con la nota *Modo di celebrare il centenario di Dante. Lettera a Giovanni Salghetti* e lo ripeteva, il 1 giugno del '64, negli *Altri modi di celebrare la memoria di Dante*. Pagine che un anno dopo ristampa nei *Nuovi studi*⁷³ a ribadire l'opportunità di una celebrazione dantesca che «lasciasse memoria di sé, che non si spegnesse a guisa di razzo, e, come di fuoco d'allegria, non ne rimanesse che fumo». Perché, scrive, le letture accademiche, lo sventolio delle bandiere, le occasioni conviviali sono inutili sprechi, «pompe volgari, che resero quasi ridevoli i Congressi degli scienziati» e «onorare così la memoria dell'austero e infelice Poeta, con tali allettamenti richiamare le sue ceneri dall'esilio, invocare presente il suo spirito, sarebbe un offenderlo e un provocarlo. Qual verso in quel dì suonerà degno di lui? quale oratore oserà le sue lodi? Meglio cantare, valentemente musicati, de versi suoi stessi; e una raccolta di tali composizioni stampare, e invitare a ciò i più lodati maestri, primo Gioacchino Rossini. Meglio invitare gli artisti, che facciano una mostra solenne di disegni, tolti segnatamente dal Purgatorio e dal Paradiso del sacro poema; e le somme che spenderebbesi in baldorie, all'esecuzione delle meglio apprezzate tra le proposte opere consacrare. Meglio statuire un premio quinquenne a quel giovane scienziato che presentasse lavoro della sua disciplina, commendevole per bellezza di dicitura, e a quel prosatore o poeta che meglio trattasse soggetto attenente a scienza; acciocché sia così reso onore all'uomo che la verità e la bellezza seppe nel suo verso congiungere in valorosa unità»⁷⁴. Nello scritto *Del musicare i versi di Dante e d'altri illustri poeti a Giovanni Salghetti*, Tommaseo suggerisce all'amico, che gli aveva chiesto «soggetti d'ispirazione variata» tali da scuotere «l'animo» dei suoi uditori, di attingere «da Dante al Manzoni» «melodie» capaci di «imprimersi» facilmente «nella memoria dei più» suggerendo, di preferire alla terzina e all'ottava l'endecasillabo sciolto. Non manca poi di riciclare nei *Nuovi studi* la nota – *Del musicare i versi di Dante e altri (da lettera)* già edita nel «Borghini» nel '63 in

⁷² Cfr. G. Praga, *Le relazioni di Niccolò Tommaseo con il musicista zaratino Giovanni Salghetti Drioli*, in «Archivio storico per la Dalmazia», fase. 98, maggio 1934, anno XII, pp. 85-91. Utile il rinvio a R. Tolomeo, *I dalmati nel carteggio tra Tommaseo e Salghetti Drioli*, in *Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni, Italiani, corsi, greci, illirici*, a cura di F. Bruni, Roma-Padova 2004, pp. 691-720.

⁷³ Nei *Nuovi studi su Dante* le pagine a stampa nel «Giornale del centenario» sono così distribuite: *Modo di celebrare il Centenario di Dante* p. 348; *A Giovanni Salghetti* pp. 349-355; *Altri modi di celebrare la memoria di Dante* pp. 362-363, ove risulta cassato il periodo iniziale dell'articolo apparso in rivista.

⁷⁴ La *Lettera di Giovanni Salghetti all'Autore* alle pp. 357-361 dei *Nuovi studi su Dante*, 1865.

cui insiste sulla necessità «del musicare endecasillabi; [...] acciocché l'arte sia tolta da quella monotonia e leggerezza che isterilisce gl'ingegni, e lei rende, se non pericolosa, inefficace: così che la musica fosse «alla poesia vera non solamente commento ma vita»⁷⁵. Dopo aver inviato all'amico, che nella responsiva (*Lettera di Giovanni Salghetti all'Autore*) si dichiarava inadeguato a compito tanto arduo, una selezione dei canti danteschi «più accomodati alla musica», Tommaseo lo esorta a non rinunciare, poco persuaso della *Sinfonia Dante* composta per l'occasione da Giovanni Pacini di cui dice:

Il Pacini ha fatto una sinfonia per la festa di Dante. Alla mia proposta, alla quale non m'aspettavo ponessesi mente, altri soggiunse, convenirsi meglio musicare versi di Dante che accennino a cose politiche: e non s'avvedeva costui, che tutti passi nel Poema siffatti, spirano ira e dolore, mal consonanti a commemorazione lieta che del suo cantore fa nazione che spera di rinnovellarsi, anzi si dice già ricreata e, per essere veramente, ha gran bisogno di perdono e d'amore⁷⁶.

Legami d'amicizia spiegano infine la presenza nella brevissima Appendice conclusiva di tre lettere consolatorie agli amici Cesare Guasti, Francesco Salghetti, Giovanna Mannelli Galilei, seguite dai saggi di traduzione latina di canti danteschi per i quali si rinvia in questo volume al saggio di Patrizia Paradisi.

I *Nuovi studi su Dante* ebbero un'immediata recensione nell'«Istitutore». Tommaseo veniva definito «l'anima della nuova vita dantesca che si vorrebbe ravvivare in Italia, e lo spirito informatore a Firenze della festa che vi si fa pel suo Dante». «Varia è la materia e occasionale – notava l'anonimo recensore alla ricerca di un principio d'ordine nelle *membra disiecta* del volumetto – ma essa prende forma una dallo spirito uno che vi domina, non dissimile da quello di Dante. Elevatezza di mente, generosità di cuore, erudizione molta, amore d'Italia, e nella stessa acrimonia delle censure, giustizia. In ogni lavoro anche breve, c'è qualche perla che brilla. Sicché bello è da dir questo libro e anche utile: a' novelli in Dante, e quindi a' giovani, per

⁷⁵ *Del musicare i versi di Dante e altri (da lettera a Giovanni Salghetti)*, «Il Borghini», I, dicembre 1863, p. 712-71 che corrisponde alla nota *Al Medesimo*, pp. 346-347 dei *Nuovi studi su Dante*.

⁷⁶ *Lettera di Giovanni Salghetti all'Autore*, ivi, pp. 357-361. La citazione dal passo *Al medesimo*, ivi, p. 356. Giovanni Pacini (Catania 1796-Pescia 1867) aveva composto per il Centenario una *Sinfonia Dante* ispirata a scene della *Commedia* divisa in quattro parti: *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* e il *Ritorno trionfale di Dante sulla terra*. Cfr. S. Lamacchia, *DBI*, 80 (2014) *ad vocem*; F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana post unitaria*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 143-160.

addentrarsi in lui; a' provetti per comprendere anche meglio lo spirito del gran Poeta e scoprirvi nuove bellezze»⁷⁷.

La formula del *ne varietur* non doveva essere particolarmente apprezzata dal Nostro, avezzo a riscrivere, rivedere, ricomporre, riutilizzare le sue pagine. Neppure i *Nuovi studi su Dante* si sottraggono a questa consuetudine perché poco, malgrado il titolo, hanno di inedito. Opera «raffazzonata» e «refusa» o *summa* di un percorso di studi coltivato con autentica passione per un'intera esistenza: come valutare questa iniziativa editoriale in cui Tommaseo tocca gli snodi salienti dell'esegesi dantesca? Perché ricostruendo l'itinerario della sua lunga militanza critica, nei «discorsetti» che illustrano non solo singoli «luoghi» del poema ma l'«intero concetto di Dante», circoscrive orgogliosamente e senza ripensamenti il suo ruolo nella critica contemporanea. Fra richiami all'attualità e rigore della ricerca delle fonti classiche e patristiche, degli aspetti filologici e linguistici, i *Nuovi studi* sono la sintesi critica *a latere*, immediatamente fruibile, del *Commento* del '65. A unire entrambe le opere l'invito esplicito al lettore a considerarle non la conclusione di un percorso di ricerca ma il «germe di più ampio lavoro» lasciato, personale eredità, alle future generazioni di cultori di Dante. Esempiare al riguardo questo passo dei *Paragoni Materia di studio inesausta* dei *Nuovi studi*:

Ne' discorsetti che seguono, nel mio Comento, ciascheduno de' canti e che possono (come chi ha un po' meditato) farsi germe di più ampio lavoro, ho accennato a taluni di que' raffronti d'idee, che illustrano e i luoghi sparsi del poema e l'intero concetto di Dante; ma quello non è che un saggio degli studi ch'io avevo con cura amorosa su tale proposito apparecchiati. [...] Accennerò qui, per modo di esempio taluni degli studii la cui materia ero venuto per ordine d'idee apparecchiando: i concetti e le locuzioni che concernono la colpa e il pentimento, la preghiera e l'espiazione; quelli che il bene e il male in genere; quelli che la fede, gli affetti; quelli che le facoltà della mente, l'ingegno e il suo uso, la scienza e l'arte; quelli che i segni delle cose, e le loro similitudini; quelli che la famiglia, la società, la religione, la storia, la favola; quelli che il regno, e la guerra, e la pace; quelli che gli accenni politici insieme e geografici; quelli che i corpi esteriori, il cielo e gli astri, l'aria e la luce, il fuoco e le acque, il colore e l'odore, i suoni e le forme, il moto e la via, i pesi e le misure, le attrazioni e le congiunzioni e i vincoli; quelli che i metalli, le piante, gli animali; quelli che il corpo umano e le sue potenze, quella del vedere in ispecie; i

⁷⁷ La recensione nell'«Istitutore», 8, 1865, 19, pp. 296-297.

cibi, le vesti. Le note poi che ho di nuovo raccolte, e che potrei porgere, dalla Bibbia, dai filosofi cristiani, dagli scrittori latini, aggiungerebbero al Comento un secondo volume. Ma questi sono esercizi che lo studioso farà da sé con maggiore profitto, notando i raffronti e ordinandoli, le bellezze e i difetti, i concetti e le invenzioni, le locuzioni e le immagini degli scrittori varii di tempo e di tempera, tra sé comparando⁷⁸.

Il regesto del già fatto, l'antico di nuove prospettive di indagine.

⁷⁸ *Studi di paragoni* è il titolo che compare nell'indice finale mentre all'interno del volume è *Paragoni materia di studio inesausta*. Già in *Dizionario d'Estetica* 1860, pp. 119-120 che corrispondono alle prime due paginette (pp. 339-342) dei *Nuovi studi su Dante*.

Corrado Viola

Giovanni Prati (e altri)
contro Alphonse de Lamartine:
in difesa di Dante (e della patria)

I

Si deve ad Alphonse de Lamartine l'innescò dei due più clangorosi episodi polemici che, nel secolo romantico-risorgimentale, riattizzano la vecchia *querelle de nations* tra Italia e Francia. Il primo si apre nel 1825, per i celebri versi sull'italiana «poussière humaine» messi in bocca al personaggio di Byron-Harold in un testo da subito di larga fortuna, il lamartiniano *Dernier chant du pèlerinage d'Harold*, e ha un caratteristico risalto di tutela dell'onore offeso, personale e insieme nazionale, una sua dimensione tutta ottocentescamente melodrammatica di disfida: sfocia senza meno in un duello di spada tra l'esule molisano Gabriele Pepe, militare dai trascorsi muratiani e dotto cultore di studi storici e letterari, e lo stesso Lamartine, allora *secrétaire de légation* a Firenze. Non vi si risolve, però. Al contrario, alimenta tutta una serie di reazioni di parte italiana, cristallizzando presto un proverbio retorico: quello dell'Italia *terre des morts*; una sorta di formula epigrafica destinata a tenaci ritorni e a sonore pronunce, almeno fino a ridosso dell'Unità (ma ancora nell'ode carducciana *Piemonte*, 1890, si legge dell'italico «popolo de' morti» che «surse cantando a chiedere la guerra»), e pronta agli usi di tutta una titolistica polemica, dai celebri versi di Giuseppe Giusti, del 1841/1842, al saggio con cui l'equanime Marc Monnier archivierà la disputa nel 1860¹. Qualcosa

¹ Il riferimento va ovviamente a G. Giusti, *La terra dei morti*, che leggo in Id., *Opere*, a cura di N. Sabbatucci, Torino 1983, pp. 292-298; e a M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris 1860. Del saggio del notevole *italianisant* elvetico di nascita fiorentina ma di lingua francese (1829-1885) esistono due traduzioni italiane coeve, entrambe sensibilmente difformi dall'originale: *L'Italia è la terra dei morti?*, Napoli 1860, e *L'Italia è ella la terra dei morti?*, Venezia 1863.

di non molto dissimile, per impatto e sostanza, alla vicenda suscitata, nel Quarantotto e oltre, dalla controversa sentenza di Metternich sulla «parola Italia» come mera «espressione geografica».

Il secondo episodio polemico ha inizio trent'anni dopo, nel 1856, a motivo di uno di quegli interventi con cui un Lamartine ormai declinante, più aneddotista o *causer de littérature* che critico o storico letterario in senso stretto, viene anticipando su riviste e giornali l'uscita di temi e spunti poi ripresi nel suo *Cours familier de littérature*. Anche questa volta è questione di onore nazionale offeso, naturalmente, con tutte le rilevanti implicazioni del caso, dal «peso di parole come “Italia”, “nazione”, “antico”» al carattere prevalentemente letterario dell'identità patria²; ma il concentrarsi della polemica su Dante, e sul Dante della *Commedia* in particolare, ne fa una specola privilegiata per osservare modi, forme, istanze, retoriche della mitografia risorgimentale, per apprezzare concretamente, in essa, il rilievo e gli usi della funzione Dante in anni politicamente decisivi per l'effettivo realizzarsi dell'unità nazionale. Di contesto dantesco, è vero, era anche la replica del 1826 di Pepe a Lamartine³, ma non dantesco era il nocciolo della disputa, come indica fin dal titolo la controreplica del poeta francese⁴.

Che e quanto Dante fosse un punto nevralgico del discorso sulla nazione è viceversa attestato, se ce ne fosse bisogno, dalla corale levata di scudi di parte italiana cui si assiste nella seconda *querelle*. Questa, come vedremo, fa registrare un più largo e tempestivo coinvolgimento della pubblicistica giornalistica, anche, ovviamente, in ragione delle accresciute dimensioni della stampa periodica, del suo capillare radicarsi in tutta la Penisola e di un dinamismo che non ha paragoni con il primo quarto del secolo. Di più, accanto a

Sull'episodio polemico scatenato da Lamartine il contributo specifico più recente, a mia conoscenza, è quello di G. Paolini, *Pepe-Lamartine. Una polemica letteraria e un duello per il Risorgimento*, «Italianistica Debreceniensis», XXV, 2020, pp. 64-79; ma si leggano anche S. Tatti, «Con le armi in mano»: *idea di primato e conflitti culturali nel Risorgimento*, in *Les «rivaux latines». Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne*, études réunies par Frédérique Dubard, Davide Luglio, «Revue des études italiennes», n. ser., LIX, 2013, 1-4, pp. 97-105, e A. O'Connor, *L'Italia: la terra dei morti?*, «Italian Culture», 23, 2005, pp. 31-50. A questi tre saggi rinvio per ogni riferimento bibliografico lasciato implicito qui a testo.

² Tatti 2013, pp. 102 e 105.

³ Cfr. G. Pepe, *Cenno sulla vera intelligenza del verso di Dante «Poscia più che il dolor poté il digiuno»*, Firenze, 1826. La stoccata polemica all'indirizzo di Lamartine, del tutto decontestualizzata rispetto alla questione di esegesi dantesca discussa nell'opuscolo (la tecnofagia di Ugolino, tesi che Pepe avversa), vi si legge a p. 143.

⁴ Cfr. A. de Lamartine, *Sur l'interprétation d'un passage du cinquième chant de Childe Harold*, Lucque 1826.

voci minori essa annovera nomi di primo piano del dibattito critico-letterario coevo, fra gli altri Niccolò Tommaseo e Francesco De Sanctis, e con interventi di peso, che dal contenzioso muovono verso orizzonti più larghi, e dalla definizione di un'etica della polemica e della critica trascorrono, talora, alla discussione di interessanti punti di rilievo teorico-letterario.

Non si può dire che questo secondo momento di frizione italo-francese abbia attirato quanto il primo l'attenzione degli studiosi. Su di esso, peraltro, disponiamo di un ottimo studio, che ne ha provvidamente tracciato le linee principali di sviluppo e chiarito il significato storico-letterario di fondo, soprattutto dal *côté* lamartiniano⁵. Che la replica di Giovanni Prati a Lamartine, la più frontale, la più polemicamente esposta e, allora, la più celebrata fra gli interventi di parte italiana, vi abbia poco spazio non sorprende, se la si considera in termini di originalità argomentativa e dunque di apporto obiettivo alla disputa. Da questo punto di vista è difficile non concordare con De Sanctis, che in una lettera da Zurigo a Pasquale Villari del 12 febbraio 1857 censurava nell'intervento di Prati il «solito vezzo» italiano «d'inalberarsi e trasformar subito le quistioni in reati di lesa maestà»: «è venuto in capo a Lamartine di criticare Dante, ed eccoti in mezzo il Prati a fare il villano e a dirgli: 'arrossite, signore'»⁶.

Eppure, se poco importa in sé, diciamo *a parte obiecti*, l'intervento pratiano può interessare per il significato politico-culturale che viene ad assumere *a parte subiecti*, in quanto atto politico di un poeta come Prati ed espressione di un preciso ambiente intellettuale. Ed è sempre possibile, e anzi in gran parte da fare, un'indagine che ricostruisca i contesti culturali in gioco, accanto e intorno a Prati e a Lamartine. Da un lato si tratterà dunque di illuminare alcune zone più in ombra della polemica, soprattutto nella sua fase iniziale, recuperando con l'occasione qualche voce italiana e francese fuori dal coro e rimasta finora in ombra. Ma dall'altro, e parallelamente, occorrerà accertare la correttezza bibliografica e l'affidabilità testuale degli scritti implicati nella polemica, che le varie riprese, talora anche recenti, ci hanno consegnato in forma non sempre attendibile. Significativa, a questo proposito, già nel corso della prima *querelle*, la svelta ma abusiva imputazione a Lamartine di

⁵ Mi riferisco alle limpide pagine di G. Savarese, *Lamartine e Dante*, in *Lamartine, Napoli, l'Italia*, introduzione di G. Vallet, Napoli 1992, pp. 57-78. Registrano la disputa con l'ovvia sintesi delle ricostruzioni panoramiche i contributi sulla ricezione di Dante nell'Ottocento, dall'ormai classico studio di A. Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze 1958 (rist. 1975), p. 116 nota, al più recente F. Di Giannatale, *Specchi danteschi. Letture politiche di Dante nel Risorgimento*, Pisa 2020, pp. 189-190. A Savarese 1992, pp. 62-63, rinvio per gli scritti di Tommaseo e De Sanctis ricordati *supra*, a testo.

⁶ F. De Sanctis, *Lettere a Pasquale Villari*, con introduzione e note di F. Battaglia, Torino 1955, p. 37.

un'espressione coniata in realtà dall'antichista tedesco-danese Barthold Georg Niebuhr, quella già vista dell'Italia *terre de morts*⁷.

Ma sarà bene procedere con ordine, dipanando almeno per un tratto l'intricata matassa.

II

Il 14 dicembre 1856, nel «Siècle», il più influente e diffuso dei quotidiani francesi del tempo, il poeta di Mâcon pubblica i primi cinque paragrafi di una sua *Note sur le Dante*⁸. Dal secondo paragrafo in poi Lamartine va alla ricerca del raro «beau» rinvenibile nella *Commedia*, un poema che per nove decimi, afferma, non è che «trivialité», «cynisme» e «puérilité»; e manco a dirlo lo trova nell'episodio di Francesca di *Inferno* V (l'oggetto dei due paragrafi finali sarà, altrettanto prevedibilmente, Ugolino). Le imprecisioni con cui il poeta francese riferisce i passi danteschi nel commentarli tradisce un atteggiamento di inaccurata *nonchalance* e un correlato fastidio di fondo per il dato 'erudito' e il rigore filologico⁹: del tutto in linea, del resto, con l'antiac-

⁷ Cfr. Tatti 2013, p. 102.

⁸ «Le Siècle», XXI, 7943, 14.XII.1856. Il testo, inserito nella rubrica *Variétés*, occupa lo spazio complessivo di quattro colonne intere; firmato «Lamartine», non è accompagnato né da preamboli né da commenti in calce. Gli ultimi due paragrafi, il VI e il VII, vedono la luce in un altro numero domenicale del «Siècle», il 7957 del 28 dello stesso mese, sempre nelle *Variétés*; occupano lo spazio di tre colonne complessive e sono privi anch'essi di corredi testuali redazionali. Il giornale parigino «politique, littéraire et d'économie sociale» (così il sottotitolo) è ora consultabile online nel sito Gallica della Bibliothèque Nationale de France; per il testo della *Note sur le Dante* cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7257026/f3.item> (§§ I-V) e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7257162/f3.item> (§§ VI-VII). Di qui traggio le citazioni a testo (ultimo accesso, per questo e per tutti i siti Web indicati nel prosieguo: 4.VIII.2021). Avverto altresì di citare da questo e da altri testi ottocenteschi francesi e italiani con minimi aggiustamenti a carico di punteggiatura, maiuscole e accentazione.

⁹ Qualche esempio: Gianciotto è «Lanciotto», ripetutamente, e Anselmuccio «Anselmino»; il «Caina attende chi a vita ci spense» è frainteso in «Caïn, le premier meurtrier de son frère, attend ici celui», dove l'apposizione esplicativa palesa l'equivoco; l'«Or ti dirò perché i son tal vicino» è reso in «Maintenant je te dirai pourquoi il est mon voisin ici»; Ugolino vede cascare i tre figli a uno a uno non tra il quinto e il sesto giorno, ma tra il quarto e il sesto; il «Due di li chiamai poi che fur morti» è travisato in «J'en appelai deux d'entre eux après qu'ils étaient morts», ecc. Approssimazioni non tutte dovute all'edizione di cui Lamartine si serviva, quella con versione francese in prosa e note di commento («la première traduction sérieuse et les premiers commentaires compétents», la giudica) pubblicata a Parigi tra 1811 e 1813, con precedenza del *Paradis* su *Enfer* e *Purgatoire*, da Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), segretario d'ambasciata per la Francia presso la Santa Sede fino al 1830; in quella veste ebbe a frequentarlo Lamartine, che da lui apprese, scriverà, a «épeler le Dante»: se ne veda l'ammirato ricordo in A. de Lamartine, *Traducteurs et commentateurs de Dante*, 1855, articolo poi rifiuto nell'*entretien* XVII del *Cours familier de littérature*, Paris, 1856-1869, 27 tt., III, 1857 (p.

cademismo divulgativo e insieme elzeviristico proprio della scrittura critica lamartiniana. Ma a urtare Prati e gli altri critici italiani saranno soprattutto le considerazioni generali svolte *in limine*, nel primo paragrafo.

Lamartine vi sostiene una precisa caratterizzazione storico-letteraria della *Commedia*, per dir così sociologica e tonale insieme: essa va «classé» tra quei «poèmes populaires, [...] locales, nationales, temporaires» che «émanent du génie du lieu, de la nation, du temps» e che «s'adressent aux croyances, aux superstitions, aux passions infimes de la multitude». Di qui la sua inattualità e dunque, e circolarmente, la sua inesplicabilità: «intelligible et populaire» per i contemporanei dell'autore, essa è oggi «ténébreuse et inexplicable», e resiste come la sfinge alle «interrogations des érudits»: coacervo di «fragments» più simili a «énigmes» che a «monuments», per decifrare i quali bisognerebbe risuscitare tutta la «populace florentine» dell'epoca. Il critico francese riesuma anche la vecchia questione del genere letterario del poema, per risolverla con una definizione che è insieme un'accusa di ordine e(st)ico: il poema «exclusivement toscan» di Dante, lungi dall'essere quel «poème épique vaste et immortel comme la nature» che Lamartine vorrebbe, non è che una sorta di «satire vengeresse» del poeta e del politico contro gli uomini e i partiti che egli odia; e far servire il «génie» del poeta alle proprie personali «pétites colères» è profanare un «don de Dieu», degradando il poeta a «boia» («bourreau»), senza meno.

Se dunque la *Commedia*, quanto alla materia, non è che una «chronique rimée» di Palazzo Vecchio, una «gazette florentine» effimera come tutte le gazette, dove cercare il vero valore di questo «poème bizarre»? Lamartine non ha dubbi: nello «style», o meglio in «quelques fragmens de style». Il qualificativo «bizarre» rivela, se ce ne fosse bisogno, l'impianto pedissequamente volterriano della *Note* dantesca di Lamartine; e del patriarca di Ferney, «le prophète

378 per questa citazione e la precedente) e ancora riproposto in Id., *Souvenirs et portraits*, Paris, 1872, t. III, chap. XXX, pp. 164-165. Ben diverso il giudizio che della traduzione di Artaud dà Stendhal nell'autobiografica *Vie de Henry Brulard* (composta nel 1835-1836, ma edita per la prima volta solo nel 1890): «M. Artaud, qui a passé vingt ans en Italie et qui vient d'imprimer une traduction de Dante, ne met pas moins de deux contresens et d'une absurdité par page» (Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Texte établi avec introduction, bibliographie et notes par H. Martineau, Paris 1961, p. 114). Tornando alle sviste di Lamartine, il solo «Lanciotto» è imputabile ad Artaud (*L'Enfer. Poème du Dante, traduit de l'italien; suivi de notes explicatives pour chaque chant*, par un membre de la Société Colombarie de Florence, de la Société royale de Gottingue et de l'Académie de Cortone [= A.-F. Artaud de Montor], Paris 1812, p. 255), il quale ha queste più plausibili traduzioni: «mon jeune Anselme» (ivi, p. 209; e a p. 414: «il ne l'appelle ici Anselmuccio que par un sentiment de tendresse»); «Le lieu où Caïn est tourmenté attend le monstre qui nous arracha le jour» (p. 31); «je te dirai pourquoi il est condamné à un tel voisinage» (p. 208, con spiegazione a p. 411); «je vis les trois autres s'éteindre, un à un, entre le cinquième et le sixième jour» (p. 210); «je les appelai encore deux jours après leur mort» (*ibidem*).

du bon sens», è infatti citata testualmente subito dopo la nota affermazione sui sessanta o ottanta versi «sublimes et véritablement séculaires», tolti i quali nella *Commedia* non restano se non «nuage, barbarie, trivialité et ténèbres». Dunque un Dante «grand inventeur de style», «grand créateur de langue», ma «égaré dans une conception de ténèbres, un immense fragment de poète dans un petit nombre de fragmens de vers gravés [...] avec le ciseau de ce Michel-Ange de la poésie»; e per il resto «trivialité grossière», perfino «cynisme du mot» e «crapule de l'image», e «quintessence de théologie scolastique» che «s'élève» fino alla «vaporisation de l'idée». Insomma, chiude epigrafico e liquidatorio Lamartine, «un grand homme et un mauvais livre».

Così scrivendo, Lamartine è ben conscio di andare controcorrente, magari non senza un calcolato proposito di *épater le bourgeois* (la *Note* si apre inscenando un atto doveroso e liberatorio di aperta confidenza, di impavida e risoluta franchezza, di schietta indipendenza di giudizio: insomma, sollecitando fin da subito, e con efficacia, la proiezione empatica del lettore nel coraggioso critico-eroe: «Nous allons froisser tous les fanatismes; n'importe, disons ce que nous pensons»). Egli sa di contrastare con il suo antidantismo tutta una «école littéraire récente», non solo italiana ma ora composta anche da «jeunes Français», che si accanisce sul poema di Dante con zelo degno di miglior causa e, afferma, senza mai giungere a comprenderlo davvero: «commentateurs et explicateurs du Dante» che egli, alludendo ai suoi trascorsi fiorentini, dice di conoscere per frequentazione diretta.

Ora, proprio a uno di quei connazionali 'dantomani', o per lo meno tali agli occhi di Lamartine, si deve una delle prime repliche alla *Note* lamartiniana. Converrà darne conto sia perché ignorata avanguardia di un poco noto fronte interno, francese, della polemica, sia per il confronto che essa consente e sollecita con la replica di Prati, sia infine perché tutt'altro che banale nelle argomentazioni che adduce e nella tattica con cui efficacemente manovra: per lo meno rispetto alla media degli altri interventi. Si tratta di una lettera aperta, datata Parigi, 20 dicembre 1856, al redattore della «Revue philosophique et religieuse», il mensile fondato l'anno precedente dal giornalista e filosofo Charles Fauvety insieme con l'ex-prete e occultista Alphonse-Louis Constant, *alias* Éliphas Lévi. A firmarla è Sébastien Rhéal, fresco autore di una *Vie de Dante*, del volume *Le monde dantesque* e soprattutto della prima traduzione integrale francese delle opere di Dante¹⁰.

¹⁰ La lettera, intitolata redazionalmente *Contradictions de M. de Lamartine sur Dante et la Divine Comédie*, fu stampata nella rubrica *Correspondance* della «Revue philosophique et religieuse», t. VI, 1856, pp. 261-266. Alla rivista l'autore si rivolge invocandone l'«impartialité philosophique» (p. 261)

Rhéal mette il Lamartine della *Note sur le Dante* a fronte di quello del *discours de réception* all'Académie française (1830), nel quale Dante era riconosciuto come «le poète de notre époque»¹¹, e del posteriore studio su Milton (1854), dove l'autore della *Commedia* è detto il solo veramente originale fra i tre grandi «chantres de l'humanité», Dante Tasso Milton, il solo «né de lui-même, de sa foi, de son pays, de son temps», diverso da ogni altro poeta dell'antichità, e suggestivamente paragonato a un monaco di qualche «sombre monastère chrétien de l'âge barbare» che sogna nel suo chiostro un paradiso, un purgatorio e un inferno e che al suo risveglio racconta ai suoi confratelli, con candida *naïv-*

di fronte alle contraddizioni di Lamartine. Sébastien Rhéal è il *nom de plume* di Sébastien Gayet de Césena (1815-1863), poeta, tragediografo, pubblicista e dantista (di parte cattolica, sembrerebbe di capire), che forse non avrebbe meritato una voce nell'*Enciclopedia dantesca* (è peraltro non indegnamente biografato in Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9bastien_Rh%C3%A9al). Allo stesso 1856 della lettera contro Lamartine datano la *Vie de Dante* (Paris, Didot), *Le monde dantesque ou les papes au Moyen âge. Grand clef historique de la "Divina Commedia" et de son époque* (Paris, Lacroix-Comon; poi ripreso l'anno successivo in *Moyen âge dévoilé*, Paris, Librairie centrale des publications illustrées), nonché il sesto e ultimo volume delle *Œuvres complètes de Dante Alighieri* (Paris 1843-1856), contenenti le tre cantiche del poema (voll. I-III), le *Poésies complètes* (IV), il *Convivio* (*Le Banquet*, V), *Monarchia* e *De vulgari eloquentia* (*La Monarchie* e *La langue vulgaire*, VI). Vale la pena di aggiungere che all'edizione dantesca Rhéal premette alcune considerazioni introduttive intitolate *Un mot sur cette édition. Dante est-il populaire?*, dove risponde affermativamente alla domanda in ragione dell'universalità del «génie» del poeta fiorentino, «universel comme tout ce qui est vraiment humain, vraiment beau, vraiment moral ou rationnel» (cito dall'ediz. Paris 1854, p. 20), e discute in anticipo le tesi contrarie che saranno, di lì a poco, di Lamartine. Di Rhéal non vanno dimenticati i trascorsi polemici con lo stesso Lamartine di un quindicennio prima: al poeta di Mâcon, che a sua volta aveva replicato con i versi della *Marseillaise de la paix* al tedesco Nikolaus Becker, rivendicatore di un «Rhin allemand» (cfr. «Revue des deux mondes», XXVI, 1841, pp. 794-799), Rhéal indirizzò una «réponse à la "Marseillaise de la paix"» inserita in coda ai suoi *Chants nationaux et prophétiques* (Paris 1841).

¹¹ Rhéal 1856, p. 263. Così Lamartine, discutendo della predilezione per Orazio del suo predecessore all'Académie française, Pierre-Antoine Daru (1767-1829), il noto uomo politico e storico della Repubblica di Venezia: «Horace était le poète de l'époque, comme le Dante semble le poète de la nôtre; car chaque époque adopte et rajeunit tour à tour quelqu'un de ces génies immortels qui sont toujours aussi des hommes de circonstance; elles s'y réfléchit elle-même, elle y retrouve sa propre image»: A. de Lamartine, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. de Lamartine le 1^{er} avril 1830*, Paris 1830, p. 7. Giova qui ricordare l'ampio riscontro avuto anche in Italia dal *Discours* lamartiniano: l'«Indicatore lombardo» (t. III, 1830, pp. 86-105) ne pubblicò prontamente una versione italiana dovuta ad Achille Mauri, il primo e maggior artefice della fortuna di Lamartine in Italia; del quale, nello stesso tomo (pp. 403-458), ospitava anche quell'«articolo originale» su *Alfonso di La Martine* da cui prende avvio la piena acclimatazione del poeta francese nella Penisola. Articolo e versione confluirono poi in volume, con l'aggiunta di «prose e poesie tradotte da varii»: A. Mauri, *Di Alfonso Lamartine e delle sue opere*, Milano 1832 (p. 129 per la versione del passo citato). Sul Lamartine del Mauri cfr. E. Aschieri, *Lamartine e l'Italia. Aspetti di una fortuna (1820-1848)*, Paris 2000, pp. 37-82, che opportunamente sottolinea l'equivoca assimilazione del poeta francese a Manzoni e agli ideologi della Restaurazione cattolica, in linea con l'«ideologia cattolica moderata degli anni Trenta» (p. 62).

été, le «choses étranges, bizarres, triviales, atroces, quelquefois sublimes» da lui sognate e mai raccontate prima di lui: «C'est l'Apocalypse des poètes, obscure par le sens, grandiose et presque antédiluvienne par l'image incomparable et véritablement monumentale par la langue»¹². Rhéal non può che domandarsi, conseguentemente, come quel Dante-sfinge incomprensibile per la posterità di cui parla la *Note* possa apparire al contempo il poeta «rajeuni de notre époque»; come di quell'apocalisse dei poeti, davvero monumentale per la lingua, non restino che frammenti più simili a enigmi che a monumenti; come quel «lyrique haineux», che commise il peccato di cantare per la «place publique» (al pari, insinua polemicamente Rhéal, del Lamartine membro del governo provvisorio nel 1848), possa al contempo essere un monaco pacifico, sognante nella serafica pace del chiostro un Aldilà mistico; come ancora quella sua «gazette florentine de la populace» possa rappresentare l'epopea più originale dei tre grandi cantori della teologia; come infine questo «poème plastique et temporaire, exclusivement toscan, *ce mauvais livre*», abbia potuto alimentare tutta l'arte e la civiltà italiana e risuscitare più grande dopo cinque secoli per penetrare in ognuna delle cinque parti del globo. «M. de Lamartine nous expliquera peut-être, dans un troisième article, toutes ces anomalies et ces énigmes pires que celles de Dante?», si domanda ironicamente Rhéal, augurandogli l'assistenza del «Dieu du chaos», lo stesso che Lamartine aveva invocato nella *Note* a sostegno dei «jeunes Français» accaniti dantisti: perché se Voltaire fu «le prophète du bon sens», il suo «romantique disciple» sembra voler essere quello «du non-sens»¹³.

A questo efficace rilievo delle contraddizioni lamartiniane Rhéal fa seguire un'interessante individuazione di due scuole critiche: la prima, quella cui Rhéal stesso si pregia di appartenere, abbraccia Boccaccio, Michelangelo, Vico, Galileo e i più recenti Alfieri, Manzoni, Pellico, Montanelli, Humboldt, Châteaubriand, Byron, Lamennais, Ozanam, Michelet¹⁴; la seconda accomuna Lamartine a «lynx notoires», ironizza Rhéal, come il domenicano Vernani, i gesuiti Hardouin e Bettinelli e quell'Aroux, ancora vivente, che persegue

¹² Rhéal 1856, p. 263. Leggo i passi lamartiniani citati da Rhéal in A. de Lamartine, *Milton*, in Id., *Le civilisateur. Histoire de l'humanité par les grands hommes. Troisième année*, Paris 1854, p. 310 (= *Ceuvres complètes de Lamartine publiées et inédites. Vies de quelques hommes illustres*, III, *Milton, Madame de Sévigné, Bossuet, Fénelon, Nelson*, t. XXXVI, Paris 1863, p. 4).

¹³ Rhéal 1856, p. 264.

¹⁴ *Ibidem*. Montanelli è, naturalmente, il fucecchiese Giuseppe (1813-1862), esule in Francia dal 1849 al 1859, dove fu attivissimo pubblicista, qui ricordato a motivo del suo dantismo politico-risorgimentale: cfr. ad es., in difetto di una voce nell'*Enciclopedia dantesca* Treccani, G. Montanelli, *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1850*, I, Torino 1853, pp. XII, 16, 89, 178 e *passim*.

pretestuosamente «ce pauvre hérétique toscan» con le vecchie «torches inquisitoriales»¹⁵. Perché il punto, per Rhéal, non si riduce a una discussione «sur la valeur littéraire d'un homme», come crede Lamartine, ma importa quella sui più gravi principi «historiques et dogmatiques»; giacché il poeta Dante

contient un philosophe social, la synthèse vivante d'une époque, une théorie universelle, bref, l'ardent apôtre de la nationalité italienne et de l'humanité¹⁶.

In coda, l'assunzione di una prospettiva allegorico-simbolica, o per lo meno esemplaristica, consente un definitivo rovesciamento *in bonam partem* di uno dei rilievi critici centrali della *Note*, quello della *Commedia* come poema della vendetta, ma anche, e più in generale, di tutta la lettura lamartiniiana, che con l'occasione Rhéal riprende, risemantizzandola, persino nel lessico. Anche qui varrà la pena di citare estesamente:

Cet ancêtre de tous les grands publicistes et gazetiers, en combattant avec l'arme apocalyptique des allusions et des fictions, au milieu des barbares guerres civiles et des auto-da-fé, comme les éternels satiristes, nobles bourreaux des monstruosités de leurs siècles et vengeurs des nobles victimes, ne traînait point passionnément sur la claie de ses rythmes infernaux les cadavres de ses ennemis, mais les personnifications hideuses des passions et des idées qu'il regardait, sous tous les drapeaux, comme les ennemies sataniques de l'ordre divin et naturel, du bonheur et du progress humains¹⁷.

¹⁵ Rhéal 1856, pp. 264-265. Nelle intenzioni di Rhéal, la cordata raggruppa i nomi di alcuni noti persecutori di Dante e travisatori della sua opera dal primo Trecento (il riminese Guido Vernani del *De reprobatione Monarchiae compositae a Dante*, 1330 c.) alla metà dell'Ottocento (l'Eugène Aroux, 1793-1859, del *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*, Paris 1853), passando per il Sei-Settecento di Jean Hardouin, precursore dell'Aroux nel sostenere che Dante appartenesse a società segrete ermetiche ed ereticali, come proverebbero la *Commedia* e le altre opere, e per il pieno Settecento del mantovano Saverio Bettinelli, l'autore delle *Virgiliane* (1757) e delle *Inglese* (1766). Su tutti questi basti rinviare alle rispettive voci dell'*Encyclopédia dantesca* Treccani, salvo che per l'Hardouin (1646-1729), che ne è privo, e per il quale può vedersi G. Martini, *Le stravaganze critiche di padre Jean Hardouin*, in *Scritti di paleografia e diplomatica dedicati a Vincenzo Federici*, Firenze 1944-1945, pp. 349-364. La menzione dell'Hardouin da parte di Rhéal va spiegata con l'allora recente uscita dell'edizione postuma, a cura di Charles Lyell, dei *Doutes proposés sur l'âge du Dante*, Paris 1847, che riproponeva l'articolo pubblicato dal gesuita francese nei «Mémoires de Trévoux» dell'agosto 1727. Mette conto anche osservare come il già ricordato sottotitolo del *Monde dantesque* di Rhéal, *Grand clef historique de la "Divina Commedia"*, vada letto in relazione con la contemporanea *Clef de la Comédie anti-catholique de Dante Alighieri, pasteur de l'Église albigeoise dans la ville de Florence, affilié à l'Ordre du Temple* di Eugène Aroux, Paris 1856.

¹⁶ Rhéal 1856, p. 265.

¹⁷ *Ibidem*.

Merita di essere riferito anche il rilievo polemico con cui la lettera si chiude, con uno scarto improvviso dalla linea di sviluppo del discorso. In realtà, proprio qui viene in luce il nucleo del dissidio con Lamartine. Poco più sopra Rhéal aveva respinto come anacronisticamente soggettivistico il presupposto critico-estetico, fondamentalmente romantico, enunciato nella *Note*: quello cioè di «chercher dans la littérature et dans toute œuvre écrite la poésie», la quale consiste dichiaratamente, per Lamartine, nell'«émotion par le beau». Al contrario, per Rhéal si tratta di cercarvi «le vrai», del quale il bello non è se non «la splendeur», e con esso l'«enseignement du bien pratique», scopo ultimo, «ici-bas», della vita e del vero¹⁸. Non è incongruo, dunque, indicare proprio in questo precedente richiamo all'estetica scolastico-tomistica dello *splendor veri* il motivo di fondo per cui, nella chiusa, Rhéal stigmatizzi come abusive certe correnti romanticizzazioni del Dante «chantre de l'amour», fondate sul fraintendimento di questo «mot vivifiant»¹⁹. Rhéal non esplicita il riferimento, ma certo allude in particolare al giudizio che sigilla, nella *Note* di Lamartine, le pagine sull'ammirabilissimo episodio di Francesca da Rimini: «C'est pour ces soixante vers que le poëme a survécu. Le poëte de la théologie est mort, celui de l'amour est immortel». Anacronismi romantici che a Rhéal sembrano rigurgiti di preziosismo (argutamente evocativo il richiamo alla *carte de tendre*) e che connotano la critica e l'opera tutta, anche poetica, dell'avversario, annoverato conclusivamente tra coloro che «écrivent» o «chantent» per «charmer les hystéries plus o moins vaporeuses des femmes excentriques du grand et du demi-monde»²⁰.

Non sarà sfuggito, nel passo in cui Rhéal rivendica l'universalità di Dante, quell'«ardent apôtre de la nationalité italienne et de l'humanité» che viene a concludere («bref»), ricapitolandola antonomasticamente, una serie di precedenti qualifiche «universalizzanti» graduate in *climax* («un philosophe social, la synthèse vivante d'une époque, une théorie universelle»). L'icona nazionale di italico *pater patriae* poteva dunque far tutt'uno, per un dantista francese di medio Ottocento come Rhéal (e per altri suoi connazionali)²¹, con una consacrazione decisamente più estesa e impegnativa, di Dante come poeta dell'umanità intera. Poteva addirittura esserne la condizione necessaria: Dante assunto nel pantheon della *Weltliteratur* proprio in virtù del suo ruolo, inevitabilmente anche 'politico', di rappresentanza del 'genio' italiano nel consesso delle nazio-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Beninteso, il «mot» qui e *infra* segnalato dal corsivo, che è mio.

²⁰ Ivi, pp. 265-266.

²¹ «L'Italie politique remplit la pensée du Dante», proclamava pochi anni prima, per non fare che un solo esempio, Edgar Quinet nelle sue *Révolutions d'Italie*, Paris 1848-1851, 2 voll., I, p. 167.

ni. Anche Lamartine, lo abbiamo visto, parlava, a proposito della *Commedia*, di «poème national»; ma gli aggettivi addotti in sinonimia, i vari «local» «populaire» «temporaire», e più ancora la concomitante etichetta di «gazette florentine», lasciano pochi dubbi sull'intenzione diminutiva di quel «national». È vero che Lamartine, nel 1856, si era ritirato a vita privata da ormai un quinquennio, quotidianamente distratto dall'assillo di far fronte al dissesto quasi irrimediabile delle proprie finanze, ma non vanno dimenticati i suoi lunghi anni di permanenza in Italia come diplomatico e la successiva assunzione di ruoli politici di primo piano: ministro degli esteri del governo provvisorio repubblicano nel 1848, membro dell'Assemblea costituente e ancora deputato fino al 1851²². Decisamente improbabile che potesse sfuggirgli il significato anche politico di quel suo oltraggio al riconosciuto vessillo nazionale italiano. A ben vedere, un attacco simile, che circoscriveva la *Commedia* a una dimensione locale toscano-fiorentina, riducendola, per giunta, da monumento di valore perenne a documento di un'epoca oscura e non epicizzabile, cioè non riproponibile come valore identitario e stimolo all'azione per l'Italiano di medio Ottocento, significava accordare il proprio tacito consenso alla situazione politicamente frammentata in cui la Penisola versava e che i patrioti aspiravano a superare. Equivalenza, in altri termini, a negare la necessità di un'unificazione italiana. Vien fatto di domandarsi, allora, se, in filigrana alla *Note sur le Dante*, non si possano intravedere certe posizioni espresse solo pochi anni prima dal Lamartine politico di fronte al moto nazionale italiano, l'aiuto che per sua bocca, nel 1848, la Repubblica francese negò ai patrioti italiani, la nota dichiarazione circa il rischio, per la Francia, della «formation d'un grand état entre l'Autriche et elle»²³: posizioni ribadite anche più tardi, a ridosso dell'Unità²⁴.

Non sorprende dunque il polverone delle tante reazioni italiane, talune anche scompostamente oltraggiose: un fuoco di fila di quella che a un osservatore neutro, l'anonimo compilatore della rubrica *Critique internationale*

²² A questo proposito, ancora utile il vecchio lavoro di P. Quentin-Bauchart, *Lamartine homme politique. La politique intérieure*, Paris 1903, 2 voll.

²³ Parole, queste ultime, che la pubblicistica italiana è solita riferire a Lamartine dicendole tratte dalla sua *Histoire de la révolution de 1848*: cfr. ad es. un pamphlet giornalistico dal titolo significativo, visibilmente impegnato a mettere in guardia dalla politica italiana di Napoleone III all'indomani della pace di Zurigo, come quello di A. Scarcella-Perino, *La bonne foi italienne trahie depuis Brennus jusqu'à Napoléon III*, Milan 1860, pp. 122-123. Non mi è riuscito, peraltro, di riscontrare la citazione nell'*Histoire* lamartiniana, per lo meno nell'unica edizione a me accessibile, la Perrotin, Paris 1849, 2 voll.; ma ai nostri fini ne è sufficientemente significativa l'attribuzione a Lamartine.

²⁴ «Une Prusse du Midi! c'était assez d'une!», si legge con riferimento alla paventata «absorption de toutes les Italies» da parte del Piemonte nell'*entretien* LIII del maggio 1860: *Cours familier de littérature*, IX, Paris 1860, p. 413.

di una prestigiosa e diffusa rivista elvetica, la «Bibliothèque universelle de Genève»²⁵, parve un'«artillerie redondante», e, ironizzava, uno spettacolo da commedia dell'arte, con i suoi Sacripante e Matamoros, «amusante et un peu triste» come tutte le «folies du bon vieux temps»; comprensibile, però, notava subito con indulgenza, ove si tratti di «nations opprimées» che vivono del loro passato, aggrappandosi ai relitti della loro gloria²⁶. Né sorprende che lo stesso articolista escludesse dal novero delle «rodomontades ridicules» la lettera di Giovanni Prati a Lamartine, come «la plus digne et la plus modérée de toutes les réponses italiennes»²⁷. Di essa è dunque tempo di parlare.

Prima, però, occorrerà disporre qualche accertamento filologico-bibliografico di soglia: è necessario, infatti, recuperare il testo pratiano nella sua integrità originaria, dato che informazioni depistanti ed edizioni a dir poco approssimative ne inquinano la fruizione ancora oggi.

III

Se consultiamo l'unica edizione completa dell'epistolario di Giovanni Prati, quella procurata da Maria Grazia Caruso nel 2012, la lettera in questione vi appare datata presuntivamente al «1856», senza ulteriori indicazioni, neppure congetturali, di giorno e mese²⁸. Sappiamo invece che un *terminus post quem* è ricavabile quanto meno dalla data del numero del «Siècle» che pubblicò la prima puntata della *Note sur le Dante*, cui la lettera palesemente replica. *Post* (o meglio *paulo post*) 14 dicembre 1856, dunque. Trattandosi con tutta evidenza di una lettera aperta destinata fin da principio alla pubblicazione sui giornali, va esclusa l'esistenza di una missiva originale effettivamente spedita da Prati a Lamartine, della quale infatti non si ha notizia²⁹. Qualche altra pre-

²⁵ Cfr. D. Maggetti, Y. Bridel, R. Francillon, *La Bibliothèque universelle (1815-1924). Miroir de la sensibilité romande au XIX^e siècle*, dir. Y. Bridel, R. Francillon, Lausanne 1998.

²⁶ *Critique internationale*, «Bibliothèque universelle de Genève», t. XXXIV, marzo 1857, p. 300. Qualcosa di simile osserverà uno degli avversari italiani di Lamartine, il livornese di origini còrse Michele Guitera de' Bozzi: difendere la gloria dei grandi dell'ingegno nazionale come Dante è «un sommo interesse politico» dell'Italia, che a differenza di altre nazioni non è «potente di commercio e di armi», ma «scaduta pur troppo» dalla sua «grandezza» (M. Guitera de' Bozzi, *Dante Alighieri e Alfonso di Lamartine. Una revisione*, Livorno 1857, pp. 35-36).

²⁷ Ivi, p. 299.

²⁸ Cfr. G. Prati, «Ti scrivo dal tavolino di Dumas». *Lettere edite e inedite*, a cura di M.G. Caruso, Venezia-Trento 2012, pp. 132-134.

²⁹ Cfr. *Lettres à Lamartine 1818-1865*, publiées par V. de Lamartine, Paris 1892; J. Des Cognets, *Étude sur les manuscrits de Lamartine conservés à la Bibliothèque Nationale*, in *Mélanges d'hi-*

cisazione, verosimilmente, potrebbe venire da un'eventuale minuta o copia, autografa o meno che sia, ma purtroppo non ve n'è traccia nel fondo *Prati* della Biblioteca Comunale di Trento, dove, oltre al carteggio passivo, si conserva anche larga parte del carteggio attivo del poeta di Dasindo³⁰.

Ora, la ricordata edizione Caruso dell'epistolario dichiara di ricavare il testo da una rivista settimanale romana, il «Brancaleone», che lo stampò il «19 gennaio 1987», nel terzo numero della seconda annata³¹. Se, previa facile rettifica del refuso relativo all'anno (1987 *pro* 1907), si consulta il periodico diretto da Raffaello Giovagnoli al fascicolo citato, vi si trova alle pp. 3-6 un mediocre articolo intitolato *Una lettera sconosciuta di G. Prati sulla Divina Commedia*, occupato quasi per intero (pp. 4-6) dalla trascrizione della lettera. Curiosa la storia del reperto narrata dall'autore (forse Achille Albini?), che si firma con il significativo pseudonimo di uno dei tredici cavalieri italiani della disfida di Barletta, «Jouannes [*sic*] Capoccio»: egli afferma di aver avuto quella «lettera meravigliosa», che giudica generosamente «uno degli squarci più appassionati onde si onori la prosa italiana»³², da un suo «carissimo amico», il padovano Augusto Gentilini, «capo divisione al Ministero di grazia e giustizia», al quale l'aveva dettata, «nel 1860», il proprio insegnante di ginnasio, il «valoroso» poeta Giacomo Zanella, e di farne ora dono ai propri lettori «come fosse inedita»³³. Il Capoccio suppone la lettera «pubblicata in qualche gior-

stoire littéraire, dir. G. Lanson, Paris 1906, pp. 109-197; *Autour de Lamartine. Journal de voyage, correspondances, témoignages, iconographie*, études réunies par Chr. Croisille et M.-R. Morin, Clermont-Ferrand 2002; A. de Lamartine, *Correspondance (1830-1867)*, Textes réunis, classés et annotés par Chr. Croisille avec la collaboration de M.-R. Morin, Paris 2000-2003, 7 tt., VI, 1850-1855; Id., *Correspondance. Suppléments (1811-1866)*, Textes réunis, classés et annotés par Chr. Croisille, Paris 2007.

³⁰ Le *Lettere a Giovanni Prati* sono nei mss. 5479/I, 5479/II, 5480/I, 5480/II; le *Lettere autografe di Giovanni Prati*, tutte confluite in Prati 2012, si trovano nel ms. 5482/III. Nulla nemmeno tra i ritagli di giornale raccolti nel ms. 5483.

³¹ Prati 2012, p. 132 nota.

³² J. Capoccio, *Una lettera sconosciuta di G. Prati sulla Divina Commedia*, «Il Brancaleone», II, 3, 19.I.1907, p. 6. Sul «Brancaleone», cfr. O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dal 1900 al 1926. Scienze morali, storiche e filologiche*, Roma 1977, 2 voll., I, pp. 127-128, da cui traggio l'ipotesi a testo sulla paternità dell'articolo.

³³ Capoccio 1907, p. 4. Quanto scrive Capoccio trova conferma in una lettera di Augusto Gentilini a Fortunato Pintor del 29.I.1907, su cui cfr. M.T. Bonadonna Russo, *Storia della Biblioteca del Senato*, prefazione di M. Pera, presentazione di M. Dell'Utri, Roma 2005, p. 188, nota 37. I dati noti sulla biografia di Giacomo Zanella (1820-1888), però, non sono del tutto collimanti: nel 1860 il poeta di Chiampo insegnava ancora a Vicenza, dove era passato nel 1858 dopo un anno trascorso al liceo di Venezia, non già a Padova, dove approdò solo nel gennaio del 1862 «per dirigerli il locale ginnasio-liceo»: O. Palmiero, *Zanella, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. C, Roma 2020, p. 502. Ma quel «1860» potrebbe essere *lapsus memoriae* del Gentili-

nale di Torino, città in cui il Prati allora viveva»: a ragione, come vedremo; ma la giudica anche «sconosciuta completamente almeno a trentun milioni e novecento novantanove mila dei trentadue milioni di viventi presentemente nella nostra penisola»³⁴, come scrive con maldestro brio a giustificare tanto l'aggettivo a titolo quanto la pubblicazione *in extenso* del documento.

Dal «Brancaleone» la riprendono nello stesso 1907 altre testate maggiori e minori, dal diffusissimo quotidiano cattolico romano «Corriere d'Italia»³⁵ alla rivista scolastica torinese «Gymnasium»³⁶; ma bisogna desumere che la (ri)scoperta del «Brancaleone» non avesse granché diminuito il numero degli Italiani ignari della lettera pratiana, se ancora quindici anni dopo, a margine del centenario dantesco, poteva uscire sulla «Rivista d'Italia» un articolo di Fortunato Rizzi che, dichiarandola «ignorata» nel titolo, ne riteneva opportuna un'altra riproposizione integrale³⁷. Quanto alla datazione del reperto, va precisato che sia Capoccio sia Rizzi ritengono erroneamente trattarsi non di una replica alla *Note sur le Dante*, che mostrano di ignorare, ma all'*entretien* dantesco del successivo *Cours familier de littérature* di Lamartine³⁸; e mentre l'inconsequente Capoccio data al pur corretto 1856, il più congruente Rizzi azzarda un erroneo «1857, o poco dopo»³⁹.

Non meno nebulose e contraddittorie, d'altra parte, le notizie circa la

ni: giustificabile, a quasi mezzo secolo di distanza; o anche spiegarsi come un'approssimazione del Capoccio, se non come una non del tutto preterintenzionale retrodatazione, sua o del Gentilini stesso, a sottolineare il patriottismo che animava lo Zanella insegnante ancor prima dell'Unità. Di Zanella va qui ricordato il saggio critico su *Giovanni Prati* che chiude i suoi giustamente celebri *Paralleli letterari. Studi*, Verona, 1885, pp. 301-316: unico non in forma di *parallèle*, salvo che per un veloce, e topico, raffronto interno con Alardi (pp. 307-308), esso si incentra sul Prati poeta, che Zanella conobbe personalmente (cfr. Prati 2012, p. 225), e non vi si trova alcun cenno alla lettera contro Lamartine. Più curioso che neppure come poeta Prati sia menzionato in G. Zanella, *Storia della letteratura italiana dalla metà del Settecento ai nostri giorni*, Milano, 1880.

³⁴ Capoccio 1907, p. 4.

³⁵ *Una lettera sconosciuta di Giovanni Prati a Lamartine, in difesa di Dante*, «Corriere d'Italia», II, 86, 28.III.1907, p. 3. Ma l'anonimo articolista scrive di aver avuto la «vivace lettera, [...] dettata nel 1860 da Giacomo Zanella ai suoi alunni del ginnasio di Padova», direttamente dalle mani del «comm. Gentilini, [...] che ci permette cortesemente di riportarla». Segue il testo *in extenso* della lettera, identico, salvo minuzie, a quello di Capoccio 1907.

³⁶ «Gymnasium. Rivista didattico-letteraria per le scuole medie», VI, 17, settembre 1907.

³⁷ F. Rizzi, *La terra dei morti. Dal duello di Gabriele Pepe a una lettera ignorata di Giovanni Prati*, «Rivista d'Italia», 15.I.1922, pp. 71-84 (a p. 81 le citazioni; a pp. 81-83 il testo della lettera, tratto pari pari dal «Gymnasium»).

³⁸ Il *Cours familier de littérature* uscì a fascicoli mensili, «un entretien par mois», riuniti a gruppi di sei per ciascun tomo: alla fine del 1856 erano pubblicati i primi dodici pezzi, a formare i tomi I e II. L'*entretien* su *Dante* è il già citato XVII (cfr. qui *supra* la nota 9), ossia il quinto della seconda annata, ed è dunque databile al maggio (o al giugno) del 1857: lo si veda nel t. III, Paris 1857, pp. 329-408.

³⁹ Rizzi 1922, p. 81.

prima sede di pubblicazione della lettera che si ricavano dalla bibliografia su Prati. La tuttora imprescindibile monografia di Carlo Giordano, che la riporta non integralmente, la dice pubblicata sulla «Rivista contemporanea» di Torino del dicembre 1856⁴⁰. Ed effettivamente nel periodico fondato e diretto da Luigi Chiala, al numero indicato, la lettera si trova; ma se ne confrontiamo il testo con quello edito nel «Brancaleone» e rifluito nei suoi *descripti* fino all'edizione Caruso, ci accorgiamo che esso vi appare mutilo dei medesimi paragrafi iniziali e finali omissi dal Giordano. Quella della rivista torinese non può dunque essere la prima stampa della lettera.

Altre indicazioni imprecise si leggono in lavori più recenti, ma il loro riscontro consente fortunatamente di risolvere l'enigma. Secondo Anne O'Connor, ad esempio, sia la *Note sur le Dante* di Lamartine sia la replica di Prati avrebbero visto la luce sulla «Rivista euganea», rispettivamente nei fascicoli di febbraio e marzo 1857⁴¹. E in effetti entrambi i testi si leggono nel quindicinale di «scienze, lettere ed arti» padovano di Cesare Sorgato ed Eusebio Fiorioli, dove poi uscirono altri interventi legati alla polemica italiana contro Lamartine⁴².

Va qui notato un particolare. Il periodico patavino dà la lettera di Prati nel suo testo completo, ma alle parole «testimonio all'Italia» fa seguire una

⁴⁰ Per la precisione nel vol. VIII della «Rivista contemporanea di scienze, lettere, arti e teatri», IV, 1856, fasc. XXXVIII, pp. 621-623: cfr. C. Giordano, *Giovanni Prati. Studio biografico con documenti inediti e un'appendice di cose inedite e rare*, Torino 1907, p. 332 (in queste pagine l'autore riversa tacitamente un suo precedente articolo comparso in rivista: cfr. Id., *Giovanni Prati e la difesa di Dante*, «La biblioteca delle scuole italiane. Rivista quindicinale di lettere, scienze e amministrazione scolastica», ser. III, XI, 16, 31.X.1905, pp. 198-199). Quanto alla datazione del fasc. XXXVIII, esso dovette uscire negli ultimissimi giorni del 1856 o, com'è forse più probabile, addirittura ai primi del 1857: la *Rassegna politica* di Giuseppe Massari che forma, in quel fascicolo, la *Cronaca mensile*, pp. 604-615, reca in calce la data del 25.XII.1856. Alla stessa altezza cronologica riporta l'annuncio bibliografico che, a p. 621, introduce la citazione della lettera pratiana: «I *Trattenimenti letterarii* del sig. di Lamartine venuti in luce fino a questo dì sono dodici, e compiono la prima annata. La seconda sta ora per incominciare»; e come s'è visto il XII *entretien* ('trattenimento') del *Cours familier*, l'ultimo della prima annata, vide la luce nel dicembre del 1856, e il successivo nel gennaio del 1857. Vale la pena di aggiungere che anche studi più recenti riportano la «Rivista contemporanea» come prima sede di comparsa della lettera di Prati: cfr. ad es. l'ottima *Introduzione* premessa dal curatore a G. Prati, *Poesie di Aulo Ruffo e altri versi rari*, a cura di A. Resta, Pisa 1983, p. 14 nota; A. Paterno, *Lamartine en Italie. Pour une bibliographie*, «Micromégas», XV, 1988, p. 148; ecc.

⁴¹ O'Connor 2005, p. 43.

⁴² Più precisamente, la *Note* vi si trova nei numeri 5 e 6 del 1° e del 15 febbraio, pp. 35-37 (§§ I-V) e 44-45 (§§ VI-VII), mentre la replica è nel precedente n. 4 del 15 gennaio, pp. 30-31 (e non marzo, pp. 31-33, come registra la O'Connor a p. 50). Sulla «Rivista euganea» cfr. I. De Luca, *Ippolito Nievo collaboratore della «Rivista veneta» di Venezia e della «Rivista euganea» di Padova*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», LXXVII, 1964-1965, pt. III, pp. 85-183.

serie di puntini sospensivi, a segnalare l'omissione di parte del testo. Riferito per l'appunto all'Italia, il taglio è a carico di un passo che la censura absburgica non avrebbe di certo lasciato passare: «doppiamente schiava, d'altri e di sé; dal qual libro [*scil.* la *Commedia*] ella potrebbe un giorno avere imparato come la doppia schiavitù si può rompere». La stessa omissione si riscontra nel «Brancaleone» e conseguentemente nel Rizzi⁴³: il che ci permette di stabilire che proprio dalla «Rivista euganea» di Padova l'abate Zanella trasse il testo della lettera di Prati per dettarlo ai suoi allievi ginnasiali. Come prevedibile, del resto, dato che Zanella insegnava e viveva a Padova.

Sta di fatto, però, che nemmeno la «Rivista euganea» è la prima sede in cui apparve la lettera di Prati: a parte la data del fascicolo, 15 gennaio 1857, evidentemente troppo avanzata, si legge in calce al testo, fra tonde, una noticina redazionale che lo dichiara tratto da un «Messaggiere Parigino»⁴⁴. Analoga indicazione danno altri giornali del tempo⁴⁵. Quest'ultimo periodico, scartando gli omonimi quotidiani francesi intitolati «Le Messenger de Paris», nei quali, salvo errore, la lettera di Prati non risulta, va senza dubbio identificato nel «Messaggiere di Parigi. Giornale non politico», un settimanale che si pubblicava in lingua italiana nella capitale francese per la direzione di un «A.-L. Bruzzi»⁴⁶.

Parrebbe, per la dimensione «italo-francese» della testata e per la relativa

⁴³ Capoccio 1907, p. 5; Rizzi 1922, p. 82. Sorprendentemente, il passo è invece nell'edizione Caruso (cfr. Prati 2012, p. 133), in ciò difforme da Capoccio 1907, da cui, lo si è visto, dichiara di riprodurre il testo della lettera (cfr. *ivi*, p. 132 nota). Credo probabile che la curatrice lo abbia ricavato da Giordano 1907, p. 330, il quale, trascrivendo dalla ricordata «Rivista contemporanea», ha quel passo. Proprio Giordano, infatti, è citato subito dopo Capoccio nella nota filologica di p. 132 nota: «Il testo è parzialmente presente pure in Giordano, *Giovanni Prati. Studio biografico*, cit., pp. 330-331».

⁴⁴ «Rivista euganea», I, 4, 15.I.1857, p. 31.

⁴⁵ Ad es. una corrispondenza *Dalla Francia* datata «Parigi, 30 dicembre [1856]» e inserita nel «Poligrafo. Rivista scientifica, letteraria ed artistica per la Sicilia», vol. II, fasc. 10-11, novembre-dicembre 1856, p. 319, che parla di un «Messagere [*sic*]» di Parigi.

⁴⁶ La lettera di Prati, in versione integrale, vi è riportata nel n. 13 dell'anno I, del 27.XII.1856, pp. 3-4. Il «Messaggiere di Parigi» non è il solo giornale integralmente in italiano pubblicato in quegli anni nella capitale francese, per lo più ad opera di emigrati, proseguendo la tradizione dell'«Esule» (1832) e delle due testate della Belgioioso, la «Gazzetta italiana» (1845) e l'«Ausonio» (1846-1848); ma meritano di essere ricordati anche periodici «franco-italiani» in lingua francese, come la «Revue franco-italienne» (1854-1856) di Giacinto Carini, poi divenuta «Courrier franco-italien» (1856-1859). Quanto al poco noto direttore del «Messaggiere», si tratterà di quell'avvocato A. Leopoldo Bruzzi, già studente a Pisa nel 1846 (cfr. C. Guasti, *Carteggi con Carlo Livi e Ferdinando Baldanzi*, a cura di F. De Feo, Firenze 1970, p. 208 nota) e poi molto probabilmente esule nella capitale francese, che firma con lo spagnolo Santiago Infante de Palacios alcune versioni in prosa castigliana di tragedie rappresentate nel 1857 al Théâtre Impérial Italien di Parigi (la *Mirra* di Alfieri, la *Maria Stuart* di Schiller, la *Medea* di Legouvé, la *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo, la *Camma* di Giuseppe Montanelli).

prossimità temporale del numero al 14 dicembre del «Siècle», di essere giunti al primo anello della catena. Ma ci costringe ancora una volta a un balzo all'indietro il preambolo redazionale che, nel «Messaggere» del 27 dicembre, introduce la lettera. Lo firma un «C. Ferrari» che l'abbreviazione del nome e l'onomastica poco marcata non ci impediscono di identificare nel bresciano Costanzo Ferrari, esule in Piemonte e poi a Parigi, dove, come traduttore di opere italiane e critico militante, svolge un riconosciuto «ruolo di tramite e informatore culturale tra Francia e Italia»⁴⁷, con un'attenzione costante per le opere di Prati, «un des meilleurs poètes vivants de la Péninsule»⁴⁸. Credo utile riportarne le parole come *specimen* caratteristico delle ragioni con cui i giornali del tempo motivavano la riproposta del documento:

Un vivo senso di dolore abbiamo provato leggendo nel *Siècle* del 14 dicembre un articolo di Lamartine sull'Alighieri. Il cantore delle *Meditazioni* ci aveva in poche righe dimostrato di non aver saputo comprendere la *Divina Commedia*, egli che un mese prima avea provato di non saper leggere Alfieri⁴⁹. Per

⁴⁷ E. Paccagnini, *Letteratura e cultura a Brescia tra Otto e Novecento*, in *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio (1901-1971). I giorni e le opere*, atti del convegno, Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001, Milano 2003, p. 107. A Parigi il Ferrari (1815-1868) pubblica apprezzati dizionari bilingui italo-francesi e versioni francesi del *Principe* di Machiavelli (1865, su commissione della Bibliothèque Nationale) e di lavori teatrali italiani, svolgendo altresì un'intensa attività pubblicistica per il «Messaggere di Parigi», per il «Courrier franco-italien» e poi per «L'alba» (di Brescia, beninteso, 1858-1859, non per l'omonima testata fiorentina di Giuseppe La Farina, 1847-1849): come recensore fu avverso «al genere appendicistico» alla Dumas padre, al *feuilleton*, al romanzo nero e a «quello intimistico-erotico alla George Sand», ma pronto a intuire «il valore letterario e l'originalità di *Madame Bovary*» (ivi, pp. 107-108). Su di lui si vedano anche le introduzioni di F. Guarnieri e G. Tacchini alle anastatiche del poemetto in sciolti *Il Sebino*, del 1844 (Brescia 1998), e del romanzo storico *Tiburga Oldofredi*, del 1846-1847 (Bornato in Franciacorta 2008).

⁴⁸ Così nell'ultima puntata di una sua impegnativa rassegna della coeva produzione italiana, recensendo il *Conte di Riga*: C. Ferrari, *Mouvement intellectuel en Italie. Deuxième trimestre 1856 (suite et fin)*, «Revue franco-italienne», III, 30, 24.VII.1856, p. 235. Altri plausi del Ferrari al Prati poeta sono nel «Courrier franco-italien» del 2.V.1857, ad es.

⁴⁹ Mi sono noti due soli interventi di Lamartine usciti nel mese precedente sul «Siècle», per la precisione il 16 e il 30 novembre 1856: si tratta di due puntate di un ampio articolo su *Lord Byron*, in cui Alfieri non appare menzionato, come pure nella precedente del 19 ottobre. Più probabile che il redattore del «Messaggere» si riferisca alle *Pages de voyage* che, nel t. II del *Cours*, concludono l'*entretien* VII, Paris 1856, pp. 67-85, dove Lamartine, rivedendo la sua precedente ammirazione per Alfieri, così ne scrive tra l'altro: «Ce n'était pas un grand homme en réalité: c'était un grand déclamateur en poésie et un grand humoriste en prose. Il n'y avait eu de vraiment grand en lui que sa passion pour la liberté et son amour» (ivi, pp. 74-75). Non mi sentirei di escludere che la palinodia di Lamartine fosse influenzata dagli interventi antialfieriani di Louis Veuillot e di Jules Janin del giugno 1855, cui Francesco De Sanctis, allora a Torino, replicò con una serie di articoli memorabili usciti nel «Piemonte» tra quello stesso mese e i due successivi, poi inclusi nei *Saggi critici* (vol. I, capp. V-VIII, pp. 67-94 nell'ed. Milano 1959; dove si veda anche il *Giudizio del Gervinus sopra*

quanta fosse la nostra venerazione inverso Lamartine, non volevamo lasciare senza risposta certe considerazioni sue sul valore poetico del gran Ghibellino, sebbene ci ripugnasse il mostrarci severi verso un grand'uomo, poeta e sventurato⁵⁰. Siamo lieti ora di vedere sorgere un contraddittore degno di rispondergli: un gran poeta egli pure, ed al quale incumbava più che ad altri di pigliar la parola. Questo contraddittore è Giuseppe [*sic*] Prati: riproducendo dal *Risorgimento* la di lui risposta a Lamartine, noi facciamo senza dubbio cosa grata ai nostri lettori: in essa vedranno che il cantore d'*Edmenegarda* maneggia con pari lena la prosa ed il verso⁵¹.

La medesima indicazione relativa al «Risorgimento» ci fornisce il già ricordato articolista anonimo della «Bibliothèque universelle de Genève». Egli registra il montare della polemica antilamartiniana, alla quale prendono parte non solo i «petits critiques» ma un poeta come Prati, che tiene il «premier rang parmi les poètes d'Italie»; e scrive di averne letto la «lettre éloquente» di replica al poeta francese «dans un numéro récent du *Risorgimento*»⁵². Nemmeno lui precisa ulteriormente, purtroppo; ma uno spoglio diretto del giornale torinese, già fondato da Cavour e Cesare Balbo nel dicembre 1847, chiuso alla fine del 1852 e rifondato da Pier Carlo Boggio nell'aprile del 1856, consente di identificare, finalmente, la prima comparsa della lettera pratiana nel «Risorgimento» del 22 dicembre 1856⁵³.

Alfieri e Foscolo, cap. XV, pp. 199-210, comparso dapprima nell'ottobre 1855 sulle colonne di un altro giornale torinese, il «Cimento»).

⁵⁰ Allusione alle note difficoltà economiche che angustiarono Lamartine dagli anni Cinquanta fino alla morte, obbligandolo a un *tour de force* scrittorio che in parte spiega certa corritività della sua ultima produzione, soprattutto giornalistica e memorialistica, *Cours familier de littérature* compreso: è il Lamartine «galérien de plume» (A. de Lamartine, *Correspondance inédite*, t. II, février 1848-1866, Textes réunis, présentés et annotés par Chr. Croisille, en collaboration avec M.-R. Morin pour les lettres à Philibert Beaune, Paris 1996, pp. 195-198). La situazione, del resto, era di pubblico dominio: «Ce grand homme a laissé voir qu'il avait besoin d'argent», aveva dichiarato Edmond Texier, amico di Lamartine, sui giornali (cit. in C. Latreille, *Les dernières années de Lamartine 1852-1869. D'après des documents inédits*, Paris 1925, p. 87); e così lo difendeva il giornale bonapartista «La Patrie» del 6.I.1858 dalle critiche avanzate cinque giorni prima dal polemista cattolico Louis Veuillot sull'«Univers»: «Lamartine a été riche; il a compromis sa fortune par sa générosité; il la relève par le travail» (cit. in Lamartine 1996, p. 195). Tra il marzo e il maggio 1858 si aprì una sottoscrizione pubblica in suo favore: cfr. la lettera di Ernest Legouvé al «directeur politique» del «Siècle» stampata in prima pagina nel n. 8441 del giornale parigino, XXIII, 9.V.1858; e anche «Courrier franco-italien», V, 14, 8.IV.1858.

⁵¹ «Il Messaggiere di Parigi», 27.XII.1856, p. 3.

⁵² *Critique internationale* 1857, pp. 297-298. Credo utile ricordare che il fascicolo in questione della rivista elvetica è del marzo, ma la stesura dell'articolo risalerà verosimilmente al gennaio-febbraio precedente.

⁵³ «Il Risorgimento. Giornale politico e letterario», VI, 1803, 22.XII.1856 (esemplare consul-

IV

L'accertamento sollecita qualche considerazione preliminare alla lettura del testo. In primo luogo sulla tempestività della replica di Prati, che batte in breccia i pur rapidi Luigi Mercantini e Raffaello Foresi, i cui interventi, entrambi del 27 dicembre 1856, sono finora sfuggiti agli studiosi della disputa, dalla Cenzatti a Savarese⁵⁴.

Il primo, quello di Mercantini, *Dante Alighieri gazzettiere di piazza*, esce sulla «Donna» di Genova, il «foglio settimanale» per l'educazione delle giovani di cui l'esule poeta marchigiano, preside del locale collegio femminile delle Peschiere, era divenuto direttore da qualche mese⁵⁵. Non è senza significato che a dettarlo sia un altro riconosciuto bardo del nostro Risorgimento, incline anch'egli tanto a una poesia di accenti romantici quanto, e soprattutto, alla poesia patriottica, concepita come diretta registrazione degli accadimenti storici e militari, talora nel loro farsi; anch'egli membro di quella "internazionale degli esuli", nel suo caso persino con ruoli di rappresentanza, che, lo si è visto, gioca una parte di primo piano nella disputa; anch'egli, emigrando, approdato a Torino per un passaggio decisivo, dopo Corfù, Zante, Malta e prima di Genova⁵⁶; e lui pure formatosi su una lettura dei versi di Dante riconosciuta come determinante⁵⁷. Intarsiando sapientemente, in citazione tradotta,

tato: Torino, Biblioteca del Museo del Risorgimento, segn. RI.B.47.Int2). La lettera, con il solo rinvio in nota al «*Siècle* del 14 corrente dicembre», occupa le quattro colonne di fondo della prima pagina, sotto il titolo-rubrica di *Appendice*. Vale la pena di aggiungere, credo, che lo spoglio di questo come di altri periodici italiani qui citati non si è potuto avvalere, purtroppo, di ausili digitali. A quando anche per l'Italia qualcosa di simile al già ricordato sito Gallica della Bibliothèque Nationale de France?

⁵⁴ Cfr. G. Cenzatti, *Alfonso de Lamartine e l'Italia*, Livorno 1903, pp. 108-115, lavoro invecchiato ma tuttora non privo di utilità, nonostante qualche imprecisione (come quella, ricorrente, s'è visto, di riferire al «Messaggere di Parigi» la prima comparsa della lettera di Prati, citata per esteso dalla «Rivista euganea» del 15.I.1857, p. 114); e Savarese 1992.

⁵⁵ Per le vicende della biografia mercantiniana richiamate a testo qui e nel prosieguo, mi riferisco a F. Brancaloni, *Mercantini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2009, pp. 589-592.

⁵⁶ Dal 1854, anno in cui passò a Genova, fu segretario generale della Società dell'emigrazione italiana, partecipando «assiduamente alle riunioni dei comitati degli esuli, fungendo da tramite tra quelli di Genova e Torino»: Brancaloni 2009, p. 590. A Torino strinse rapporti di amicizia con Prati: cfr. P. Vannucci, *Dal Mercantini al Rosmini attraverso il Prati*, «Rassegna storica del Risorgimento», XXII, 1935, 1, pp. 62-68.

⁵⁷ Adolescente, a Fossombrone, tra il Seminario e l'Accademia Pergaminea, fu formato alla lettura della *Commedia* da un dantista di vaglia, Francesco Maria Torricelli (1794-1867), di cui, insieme con l'attenzione all'aspetto anagogico-morale del poema, va sottolineata l'apertura al dantismo francese coevo: l'Ozanam appare citato più volte nei suoi *Studi sul poema sacro di Dante*

le espressioni lamartiniane più salienti, l'articolo di Mercantini espone con garbata ironia, ad ammaestramento delle sue lettrici, gli inediti 'insegnamenti' impartiti da Lamartine nella *Note*; e rivolgendosi a Dante, così lo rimprovera:

Tu ci hai ammaestrato a parlare una lingua con la quale ti sei creduto di farci Nazione; tu ci hai dato un *poema di parole*, un *poema di stile*, che anche noi ci accingevamo di leggere ai figli nostri come la più bella eredità di famiglia; ma ora ci ha fatti accorti un francese che le tue parole non hanno idea, non hanno affetto; che il tuo stile [...] non è l'anima italiana che noi credemmo rappresentata in te: e tu ci hai ingannato! Borioso: tu ti sei vantato di 'descrivere fondo a tutto l'universo' e non se' arrivato pure alla loggia dei Cavicciulli, e, *infuori di sessanta, non ci hai dato un bel verso* [...]. Tu facesti sembante di niente altro desiderare che di 'sanar le piaghe ch'hanno Italia morta' e invece *facesti del tuo genio un trastullo alle tue piccole collere*⁵⁸.

Non resta che dare il bando a questo Dante millantatore, invitandolo ad andarsene via con «sotto l'ascella» la sua «*gazzetta di piazza*». Ma nello scatto della chiusa c'è ancora spazio per un ultimo, sorprendentemente raffinato gioco allusivo, che riannoda la polemica del 1856 a quella di trent'anni prima per la «*poussière humaine*» e la «*terre du passé*»: «Ma prima di andartene, aspetta, o gran padre, che su questo cimitero de' tuoi figli sia per l'ultima volta tramontato il sole!»⁵⁹. Il cimitero, il sole: riemergono qui parole e immagini chiave dei versi 'antitaliani' del *Dernier chant du pèlerinage d'Harold*, gli stessi che nel 1850, al Mercantini allora esule a Zante, avevano dettato la canzone *Al signor di Lamartine*:

Allighieri, Napoli 1850-1855 e 1856²; e in quello stesso 1856 della disputa contro Lamartine il forsemprese lavorava all'ampio saggio recensorio *Dell'idea fondamentale del poema sacro e della letteratura dantesca in Europa nel secolo XIX*, discorsa nel tomo VI della «*Revue des deux mondes*» da Saint René Taillandier, uscito nell'«Antologia contemporanea», II, 1857, pp. 326-340. Quanto a Prati, rinviando alla folta bibliografia critica per una valutazione del suo effettivo dantismo lirico, mi limito a rievocare l'aneddoto autobiografico narrato dal poeta in casa della baronessa Savio, a Torino, relativo alla lettura di Dante da lui fatta ancora a Dasindo, dodicenne autodidatta, preferendola a quella del Tasso, che invece il padre gli consigliava: «Scusi, papà, ma in questi versi parmi ci sia più nerbo che nei suoi» (R. Ricci, *Memorie della baronessa Olimpia Savio*, Milano 1910-1911, 2 voll., I, p. 155; anche rilevante, poco oltre, questo riconoscimento retrospettivo: «Virgilio e Dante furono i miei due maestri»: ivi, p. 157).

⁵⁸ L. Mercantini, *Dante Allighieri gazzettiere di piazza*, «La donna. Foglio settimanale», II, 73, 27.XII.1856, p. 580.

⁵⁹ *Ibidem* (anche per la citazione precedente).

Vieni, o cantor dell'onte nostre: è desta
 la terra del passato
 e incontro all'avvenir levò la testa.
 Vieni, vieni a veder come senz'onta
 l'ombra d'un popol morto
 soffre il fraterno sanguinoso oltraggio,
 e come del suo sol gli vende il raggio⁶⁰.

Discorso non meno breve richiederebbe l'altro intervento del 27 dicembre, perfettamente sincrono a quello di Mercantini. Dovuto alla caustica pena del meno noto poligrafo elbano Raffaello Foresi, *alias* «Marco», il *Suicidio d'Alfonso di Lamartine* compare nel fiorentino-livornese «Passatempo», ed è una sonora satira non del solo Lamartine antidantesco, ma di tutto Lamartine⁶¹. Foresi ne spiega l'opera letteraria, nelle sue singole realizzazioni e nel suo complesso, in termini per dir così psico-biografici, di *aemulatio* fatalmente frustrata – parla di «invidia» impotente e boriosa, evocando la rana di Fedro (in coda all'articolo, la caricatura di un Lamartine-rana gracidente sotto un piedistallo sormontato da un busto dell'Alighieri) –, come frutto di un impulso irrefrenabile all'uccisione dei propri 'padri' letterari, al rinnegamento dei propri modelli, e, con l'attacco alla *Commedia* dantesca, anche di sé stesso. Non sorprende che sia questo l'unico articolo di cui Lamartine riprenda testualmente un passo nel *Cours*, come esempio parossistico degli attacchi oltraggiosi subiti da parte di troppi giornali italiani: tacendone l'autore, peraltro, e traducendo, al solito, non senza fraintendimenti di senso⁶².

⁶⁰ È il XIV dei *Canti* nella «nuova edizione con l'aggiunta di molte poesie inedite e un discorso di G. Mestica», di cui cito l'attacco, di palese memoria dantesca: L. Mercantini, *Canti*, Milano 1885, pp. 62-66 (in calce ai versi, p. 66, l'indicazione «Zante 1850»). Nella nota 14, pp. 550-551, l'autore cita per esteso i versi lamartiniani del *Dernier chant* ripresi nella canzone.

⁶¹ Cfr. *Suicidio d'Alfonso di Lamartine*, «Il Passatempo», I, 50, 27.XII.1856, pp. 206-207. L'articolo, anonimo, va attribuito al letterato e giornalista portoferraiese Raffaello Foresi (1820-1876), sul quale rinvio a I. Monti, *Conoscere, amare e morire. La vita e il pensiero di Raffaello Foresi fra l'Isola d'Elba e Firenze*, s.n.t. [2019]: lo si ricava con sicurezza dalla raccolta postuma dei suoi scritti: R. Foresi, *Dalle carte di un morto*, Torino-Firenze-Roma 1886, dove il *Suicidio* è ripreso alle pp. 100-115.

⁶² Fraintendimenti forse più preterintenzionali che voluti. Foresi aveva scritto: «Oh, perché le mie parole non hanno la punta della spada del colonnello Gabriele Pepe, ché certo non sarebbe per ferirvi un braccio, ma sì bene per passarvi l'anima!» (Foresi 1856, p. 207). Così traduce Lamartine: «Pourquoi ma plume [...] n'est-elle pas une épée, et pourquoi ne peut-elle te percer le cœur du même fer dont notre compatriote, le colonel Pepe, te perça autrefois le bras?» (Lamartine 1857, p. 376). Come chiarisce, «per comodo dei Francesi» e con tanto di rinvio al «Vocab. del Manuzzi», lo stesso Foresi tornando sulla questione in un successivo dialogo – interlocutori *ficti* il Piovano Arlotto e il di lui «segretario intimo» Marco, cioè Foresi –, l'espressione «passare l'anima» o «il

È appunto il vivace giornalismo toscano a segnalarsi in questo primo innesco della polemica, certo anche per carità del natio loco: a precedere tutti, Prati compreso, è un articolo di Aristodemo Cecchi sullo «Scaramuccia» di Firenze del 20 dicembre⁶³. Con qualche tratto di maniera giustiana (nell'attacco, ad esempio, «Intoniamo il *Miserere*. Dante Alighieri è morto!», ripreso nella chiusa da un «Dante infine è morto! – *Requiescat*»), questo intervento apripista, il primo in assoluto contro il Lamartine della *Note*, espone le tesi lamartiniane avendo cura di evidenziarne l'abnormità. Visibile lo sforzo di coprire l'indignazione e lo sconforto sotto una patina di ironia e di spigliatezza giornalistica: si veda la frase finale, «Così scriveva Alfonso di Lamartine nel *Siècle* di Parigi il 14 dicembre corrente!», dove il tono dell'articolo è tutto nell'ammirativo che la chiude.

Si disegna insomma con nettezza una precisa geografia dell'*affaire Dante*, che, in Italia, coinvolge dapprima la pubblicistica toscana e piemontese (con la ricordata appendice ligure di Mercantini), subito dopo allerta il giornalismo siciliano⁶⁴ e a ruota, a partire dal gennaio 1857, interessa quello lom-

cuore» varrebbe, in senso figurato, «dare eccessivo dolore» (*La tantafera. Commedia di Marco*, «Il Piovano Arlotto. Capricci mensuali d'una brigata di begli umori di Firenze», II, 1859, pp. 42-60). Con l'occasione, Foresi riprende l'argomento del «prurito» lamartiniano di «porsi sempre innanzi un grande esemplare col fine di superarlo; e contuttoché egli sia stato dotato da Dio di un peregrino ingegno, non gli riuscì mai. Sappiate ora che il signore di Lamartine voleva a sua posta comporre una *Divina Commedia*; ma vedendo per avventura una volta in vita sua che questa era la più perigliosa e ridicolosa di tutte le sue imprese, ne levò il pensiero; e si contentò probabilmente di sfogare la sua impotenza amabilissima di fronte al fiero Ghibellino, stampando nel '*Siècle*' che il libro di Dante era un *mauvais livre*, eccetera». La tesi viene corroborata da questa confessione del *Cours*: «J'avais conçu, dès ma jeunesse, une épopée, le grand rêve de ma vie, la seule épopée qui me paraisse aujourd'hui réalisable, sur un plan à peu près analogue au plan de la *Divine Comédie*» (Lamartine 1857, p. 354, che Foresi 1859 cita a p. 45). Sul progetto «dantesco» di Lamartine, cfr. la breve nota di M. Françon, *Dante, Lamartine, Musset*, «Francia», s. IV, 27, 1978, pp. 18-20.

⁶³ Anch'esso rimasto ignoto agli studiosi della polemica, ne sono venute a conoscenza spogliando il ricordato «Passatempo». Proprio nello stesso numero che ospita l'articolo di Raffaello Foresi, entro una sorta di rassegna stampa (p. 206), si legge un vibrato plauso dello «Scaramuccia», che «ricaccia in gola» a Lamartine le «insolenti parole» pronunciate sul conto di Dante, degne di uno «sfacciato e ignorante cerretano». Il vago riferimento del «Passatempo» va all'articolo *Dante giudicato da Lamartine*, uscito in prima pagina per l'appunto nel settimanale fiorentino «Lo Scaramuccia. Giornale-omnibus», IV, 8, 20. XII.1856, pp. 1-2. È a firma di Gennaro Marini, pseudonimo dell'avvocato fiorentino Aristodemo Cecchi (cfr. C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano 1995, p. LXXXV), subentrato all'amico Collodi solo qualche mese prima, dal maggio, nella direzione del periodico. Fu poeta, drammaturgo, traduttore dal francese e pittore «davvero provinciale» (*L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1998, p. 68).

⁶⁴ Ne dà conto dettagliatamente l'ancor utile L. Natoli, *Gli studi danteschi in Sicilia. Saggio storico-bibliografico*, Palermo 1893.

bardo-veneto, in particolare padovano, bresciano e friulano⁶⁵. Con tutta la cautela imposta da una *recensio* verosimilmente e forzatamente difettiva, si può rilevare come manchino del tutto all'appello Venezia, Napoli e Roma con Bologna e lo Stato pontificio.

E si evidenzia ancora una volta, prevedibilmente, il rilievo degli ambienti e degli uomini del fuoriuscitismo, interno e d'oltre confine. Un solo esempio: il Bruzzi direttore del «Messaggiere di Parigi», l'ebdomadario che, lo si è visto, è in grado di riproporre la lettera di Prati cinque giorni dopo la prima uscita nel «Risorgimento», è – con Collodi, Giuseppe Revere, un giovane Ferdinando Martini e altri – fra i collaboratori di quello «Scaramuccia» cui si deve la primissima reazione alla *Note* lamartiniana⁶⁶. Prati stesso, come s'è detto, è esule a Torino⁶⁷. Ed è appena il caso di richiamare, a questo proposito, tutto il rilievo simbolico, in termini di proiezione identitaria, di un Dante «gran padre degli esuli»⁶⁸. Il patriottismo dei fuorusciti italiani e la difesa d'ufficio del loro autore da parte di studiosi e traduttori francesi della *Commedia* (il ricordato Rhéal, ad esempio) possono anche trovare un punto di contatto, ove lo consentano biografia e profilo culturale: è il caso dell'intervento antilamartiniano di Pier Angelo Fiorentino, il poligrafo di origini napoletane naturalizzato francese («par la pureté de son style dans notre langue», riconosce Lamartine)⁶⁹, noto come collaboratore di Alexandre Dumas e autore

⁶⁵ Rispettivamente la già ricordata «Rivista euganea» e «La sferza»; ma la testata bresciana non fa che riproporre da quella patavina la lettera di Prati (VIII, 8, 22.I.1857, pp. 30-31) e, con breve cappello introduttivo, la *Note sur le Dante* (§§ I-V) (*Lamartine e Dante*, 16, 10.II.1857, pp. 61-63). Riproduce invece la sola lettera pratiana dal «Risorgimento», ma col solito taglio imposto dalla censura, l'«Annotatore friulano con rivista politica» di Udine, V, 4, 22.I.1857, pp. 25-26, entro una corrispondenza dal Piemonte datata al 18 di quel mese. Dall'«Annotatore» la riprende anche il giornale triestino «Il Diavoleto», X, 29, 29.I.1857, p. 113, che fin dall'11 precedente (11, p. 41) aveva un trafiletto sulla *Note* di Lamartine.

⁶⁶ Cfr. T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, Firenze 1922, pp. 28-29, che presta molta attenzione alla polemica contro Lamartine, ma cui sfugge l'articolo del Cecchi.

⁶⁷ Sul Prati torinese ha belle pagine un protagonista di quello stesso ambiente letterario e giornalistico: V. Bersezio, *Il regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Torino 1878-1895, 8 voll., VI (1892), pp. 75-87 e *passim*, cui può affiancarsi il cap. II, *Giovanni Prati in Torino*, del vecchio ma documentato lavoro di E. Canderani, *L'attività politica di Giovanni Prati considerata nella sua vita e nelle sue poesie (1840-1850). Con documenti*, Firenze 1903, che varca il *terminus ante quem* dichiarato a titolo per spingersi sino a *Gli ultimi anni*, cap. XI, pp. 151-161, e a *La morte di Giovanni Prati*, cap. XII, pp. 162-176. Non considerano la polemica antilamartiniana, peraltro, né Bersezio né, salvo che per un breve cenno a p. 166, Canderani.

⁶⁸ Cfr. F. Di Giannatale, *L'esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Pescara 2008, e, per la Francia, A. Audeh, *Images of Dante's Exile in 19th-Century France*, «Annali d'italianistica», 20, 2002, pp. 235-258.

⁶⁹ Così nell'*entretien* dantesco del *Cours*, t. III: Lamartine 1857, p. 383.

di un'apprezzata versione del poema dantesco in prosa francese per la quale Gustave Doré appronterà nel 1861 le sue celebri illustrazioni⁷⁰.

Una seconda considerazione può allora riguardare il significato politico-culturale connesso alla scelta di una testata come il «Risorgimento»: un significato che all'opinione pubblica del tempo doveva imporsi con immediata evidenza. Nel giornalismo politico torinese di medio Ottocento, il «Risorgimento» rappresentava la testata più autorevole e diffusa, seguito, ma a distanza, dalla più progressista «Concordia» e dall'«Opinione» di Giuseppe Revere. Organo ufficiale del moderatismo filogovernativo sabaudo, ne fu «l'ispiratore e l'anima» Camillo Cavour⁷¹, del quale continuò di fatto a fiancheggiare l'azione politica anche nella seconda serie, sotto la direzione di Pier Carlo Boggio⁷². Difficile allora non scorgere, nella replica di Prati a Lamartine, l'atto di una 'diplomazia letteraria' parallela a quella politica: una sorta di protesta – 'ufficiale' nella sostanza, se non nella forma – con cui il Piemonte sabaudo, ossia lo Stato patrono della causa italiana, per mezzo del suo organo di stampa e per voce del suo «poeta cesareo»⁷³, faceva le proprie rimostanze di fronte a un oltraggio irricevi-

⁷⁰ A «une indulgente épigramme» antilamartiniano del Fiorentino (1811-1864) comparso in un non meglio specificato «article de journal» fa riferimento lo stesso Lamartine nel brano del *Cours* appena citato, aggiungendo di averlo «acceptée en toute humilité», giacché un traduttore che «venge son poëte» è «respectable dans sa piété filiale»: «Le droit des traducteurs est de confondre tellement leur personne avec la personne de leur modèle que les critiques adressées à l'un blessent l'autre, et que, si on évoque le Dante, M. Fiorentino a le droit de répondre: "Me voilà!"» (Lamartine 1857, pp. 383-384). Basandosi su questo passo, accennano all'intervento polemico del poligrafo franco-italiano sia A. Counson, *Dante en France*, Erlangen-Paris 1906, p. 182, sia W.P. Friederich, *Dante's Fame Abroad 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. A Survey of the Present State of Scholarship*, Roma 1950, p. 166: entrambi, però, senza ulteriori specificazioni bibliografiche. Vano, purtroppo, è risultato lo spoglio di alcuni dei periodici di cui, a Parigi, il Fiorentino fu più assiduo collaboratore, come il «Constitutionnel», il «Moniteur universel», la «France», «Entr'acte»; e nulla è emerso consultando le raccolte di suoi articoli pubblicate postume dall'editore parigino Lévy (P.A. Fiorentino, *Comédies et comédiens*, Paris 1866; *Les Grands Guignols*, Paris 1870-1872, 2 voll.) nonché la bibliografia sull'interessante personaggio, per la quale rimando a G. Monsagrati, *Fiorentino, Pier Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 157-160.

⁷¹ Bersezio 1878-1895, II, p. 432. Sul «Risorgimento» e, in genere, sull'intricato mondo del giornalismo torinese del tempo, molte notizie si ricavano dal *Carteggio inedito Tenca-Camerini*, a cura di I. De Luca, Milano-Napoli 1973, *ad Indicem*, cui possono affiancarsi, per la prima serie del giornale (1847-1852), l'anonimo articolo *Il "Risorgimento" di Torino (1847)*, in *Strenna-album della Associazione della Stampa periodica in Italia*, Roma 1881, pp. 312-315, e, per la seconda (1856-1857), la voce *Boggio, Pier Carlo*, redatta da N. Nada per il vol. XI del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1969, pp. 179-181.

⁷² Cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, prefazione di V. Castronovo, Milano 2011, p. 194 e *passim*.

⁷³ La persuasiva etichetta di un Prati «poeta cesareo della dinastia sabauda» è in L. Baldacci,

bile, quello che uno straniero, autorevole culturalmente e per trascorsi politici, aveva inferto, dalle colonne del più influente e diffuso dei quotidiani di Francia, e dunque d'Europa, a uno dei simboli più potenti di quella stessa causa⁷⁴.

Accanto a questi aspetti ma legato strettamente con essi, c'è poi l'elemento della biografia culturale di Prati, il suo ruolo e impegno di «propagandista d'italianità»⁷⁵, «poeta della patria» e anzi «corifeo» della «borghesia italiana durante la sua stessa vicenda risorgimentale»⁷⁶. Basta scorrerne l'epistolario per rendersi conto che la replica a Lamartine non è che uno dei tanti suoi interventi pubblici in forma di lettera aperta di quegli anni. Nel gennaio del 1849 il «Risorgimento» ospita una sua decisa lettera «a parecchi scrittori di giornali che si chiamano democratici», ai quali nega il merito «di essere i maestri della nazione»⁷⁷. Il più noto di questi interventi epistolari è quello indirizzato verso la fine del 1857 al conte di Cavour, nel quale Prati commenta la *débâcle* elettorale subita nel novembre dalla compagine governativa, addirittura consigliando un ammorbidimento della politica anticlericale, per non alimentare nel partito clericale «un'antipatia dolorosa ed ingiusta contro quell'idea d'italianità, la quale oggimai nel libero Governo della Monarchia di Savoia inevitabilmente predomina»⁷⁸. Nel gennaio dello stesso anno interviene su una vicenda di amore e follia che scuote profondamente e a lungo

Giovanni Prati, in *Secondo Ottocento*, a cura di Id., Bologna 1969, p. 970, ma risale già ai contemporanei: cfr. G. Marchese, *Le poète italien Giovanni Prati et ses poésies*, «Revue des deux mondes», XXVI, s. II, t. II, 15.III.1856, pp. 453-464, che con maldestre intenzioni elogiative lo accostava per questo aspetto a Metastasio. Va ricordato che Prati ebbe effettivamente da Vittorio Emanuele II il titolo di storiografo della Corona di Sardegna.

⁷⁴ Nonostante le tendenze repubblicane, il «Siècle» del Secondo Impero era decisamente filogovernativo sul piano della politica estera: cfr. C. Bellanger, L. Charlet, J. Godechot, *Histoire générale de la presse française* (2). *De 1815 à 1870*, Paris 1969, *passim*; ma è ancora utile il vecchio A. Sirven, *Journaux et journalistes. Le Siècle*, Paris 1866.

⁷⁵ Così V. Cian, *Giovanni Prati propagandista d'italianità a Torino (1843-44) secondo nuovi documenti*, «Nuova antologia», LVIII, fasc. 1232, 16.VII.1923, pp. 97-119, in un vecchio articolo che non ha perso nulla della sua validità nemmeno sul piano dell'inquadramento critico del Prati «aedo canoro del Risorgimento» (e si veda pure, a riscontro, D. Marchese, *Giovanni Prati e il Risorgimento. Un protagonista in chiaroscuro*, in *Letteratura e Risorgimento*, a cura di N. Mineo, «Moderna», XIII, 2011, 2, pp. 109-120).

⁷⁶ Sempre Baldacci 1969, p. 970.

⁷⁷ Prati 2012, p. 95. La curatrice informa che la lettera fu pubblicata da Prati nel «Risorgimento» del gennaio 1849, e «riproposta in seguito da parecchi periodici dell'epoca», per contro battere le «condanne espresse contro la sua persona» dalla stampa piemontese di sinistra a motivo del «discorso da lui pronunciato al Circolo politico di Firenze» e per la «dedica a Emilio Frullani dell'elegia *Dolori e Giustizie*» (ivi, p. 94 nota).

⁷⁸ Ivi, p. 140. Qui la lettera, che fu pubblicata anche a sé in opuscolo (*Al signor conte di Cavour. Lettera politica*, Torino 1857), è datata al solo millesimo, «1857», ma è evidente la sua posteriorità alle elezioni del 15 novembre di quell'anno.

l'opinione pubblica, quella dell'«infelice Delitala»: sul caso, che desta accaniti dibattiti fra giuristi e in Parlamento su un tema di forte impatto come l'abolizione della pena capitale (è del 1855 il *Supplizio d'un Italiano a Corfù* di Tommaseo, allora a Torino), Prati fa stampare, ancora sul «Risorgimento», una sorta di petizione alla Corte d'appello per scongiurare la terza e definitiva condanna a morte del giovane nobile sassarese, uccisore involontario dell'amata (e meno involontario, invero, dei familiari di lei)⁷⁹. Ed è decisamente significativo, ai fini del nostro discorso, che il quotidiano torinese non esiti a correlare questo intervento di Prati a favore di Delitala con l'altro di poco precedente in difesa di Dante dalle critiche di Lamartine: per l'anonimo redattore del «Risorgimento» essi si appaiano nel segno della «potenza d'ispirazione», della «nobiltà» d'intelletto e della «generosità» d'animo:

Profondamente commosso dalla terribile vista del patibolo minacciato a colui in cui più che l'amore poté il furore [...], con quella stessa potenza d'ispirazione colla quale non ha guari in questo luogo medesimo rivendicava il nome di Dante contro le aberrazioni di Lamartine, egli dettava oggi una difesa dell'infelice Delitala, la quale prova anche una volta come la nobiltà dell'intelletto non si scompagni mai dalla generosità dell'animo⁸⁰.

Va da sé che, in Prati, questo ruolo di coscienza critica del proprio tempo e interprete autorizzato del comune sentire consegue a un certo modo di intendere e praticare l'attività di poeta: modo suo proprio e insieme storicamente caratterizzato, per definire il quale può ancora venire a taglio, ma debitamente corretta in senso neutro, la memorabile formula crociana di «giornalista della poesia»⁸¹. Scrittore le cui «operazioni letterarie» ebbero «la politicità dei fatti di costume e di antropologia»⁸², Prati è, diciamo con le parole con cui la «Rivista contemporanea» ne introdusse il testo della lettera a Lamartine, «voce autorevole e riverita», la sola riconosciuta in grado e in

⁷⁹ «Il Risorgimento», V, 1824, 13.I.1857, pp. 1-2. Benché validamente difeso dal celebre giurista Pasquale Stanislao Mancini, guida dello schieramento abolizionista, Michele Delitala fu giustiziato nel maggio seguente: cfr. E. Tognotti, *L'anno del colera. Sassari 1855. Uomini, fatti e storie*, Sassari 2000, pp. 20-21.

⁸⁰ «Il Risorgimento», V, 1823, 12.I.1857, p. 3.

⁸¹ B. Croce, *Il tramonto di Giovanni Prati* [1911], in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari 1973, p. 12.

⁸² R. Scrivano, *Prati e la critica del Novecento*, in *Giovanni Prati a cento anni dalla morte*, atti del convegno organizzato dal Comune di Lomaso e dalla Provincia autonoma di Trento, Terme di Comano-Trento, 11-12 maggio 1984, a cura di A. Resta, Trento 1984, p. 131.

diritto di interpretare «degnamente» i «sentimenti» di «sdegno» dei «suoi connazionali»⁸³.

Questa proiezione pubblica trova riscontro nel risalto che ancora negli anni Cinquanta del secolo i contemporanei non cessano di attribuire, nel bene come nel male, alla sua figura di poeta. Si può certo dire di Prati, e del Prati "politico" in particolare, quello che si dice senza esitazioni di Lamartine, cioè che il suo compito si era esaurito nel 1849⁸⁴. Resta però notevole l'attenzione con cui viene accolto ogni suo nuovo lavoro, e persino sorprendenti i riconoscimenti di un certo suo qual primato da parte della critica militante coeva. Nel settembre del 1852 il «Risorgimento» lo dice il «solo oramai» che «sostiene l'onore della poesia italiana»⁸⁵. Nel giugno del 1857, una rassegna *De la littérature contemporaine en Italie* pubblicata in più puntate sul «Courrier franco-italien» da Vittorio Bersezio, allora a Parigi, esordisce con questo perentorio bilancio:

Grossi est mort, Silvio Pellico est mort, Manzoni est mort aux lettres, Niccolini se tait, Tommaseo coud ensemble des périodes embrouillées sur des idées vieilles avec des bouts de phrase usées; Revere laisse évaporer son beau talent en des imitations marquées de l'*humour* franco-allemand de Henri Heine; Prati seul est sur la brèche, la lyre en main, les cheveux au vent, comme un barde du moyen-âge, chantant ce que sa muse féconde lui inspire⁸⁶.

È vero che quasi due mesi dopo un «J. T.», siglando per la «Rivista euganea» una *Corrispondenza del Piemonte* in cui parla dell'articolo francese di Bersezio, vorrebbe inseriti, accanto a quello di Prati, almeno i nomi di

⁸³ «Le fibre degli Italiani rimasero commosse per lo sdegno a fronte del delitto di danneggiata maestà della grande ombra di Dante Alighieri, di cui si rese colpevole il cantore di Elvira. Giovanni Prati ha interpretato degnamente i sentimenti dei suoi connazionali levandoli la sua voce autorevole e riverita per ribattere lo insulto: la lettera ch'egli ha indirizzato al signor Lamartine in questa occorrenza sarà di certo ripetuta sulle labbra di tutti i figli di questa nobile patria»: «Rivista contemporanea», IV, fasc. XXXVIII, 1956, pp. 621-622.

⁸⁴ «Il compito del Prati finì nel '49, tosto che gl'Italiani ebbero giurato: *libertà o morte!*»: Canderani 1903, p. 151.

⁸⁵ «Udiamo con vivo piacere che l'esimio Giovanni Prati, il quale solo oramai sostiene l'onore della poesia italiana, stia per pubblicare un frammento d'una inedita sua epopea»: «Il Risorgimento», V, 1462, 18.IX.1852, p. 2. È il preannuncio del *Jelone di Siracusa o la battaglia d'Imera* (*Saggio di epopea*, Torino 1852), poi recensito entusiasticamente nel n. 1473 del 1.X.1852, p. 2.

⁸⁶ V. Bersezio, *De la littérature contemporaine en Italie*, «Courrier franco-italien», IV, 24, 11.VI.1857. La rassegna critica, che insieme con gli altri articoli giornalistici di Bersezio meriterebbe una riproposta in edizione moderna, prosegue nei nn. 26 (25.VI), 28 (9.VII), 31 (30.VII) e 32 (6.VIII), sempre sotto la rubrica *Littérature et beaux-arts*.

Mamiani, Guerrazzi e Gazzoletti, e meglio trattati Tommaseo e Revere; ma il rilievo riconosciuto al «cav. Prati» sulla «breccia di questa vasta e tacente necropoli», quella dei «nostri sommi» che o «sono morti o non iscrivono più», non appare nemmeno a lui in discussione⁸⁷. E non è il parere della sola pubblicistica torinese o di quella italo-francese degli emigrati oltralpe. La «pratofobia» ostentata da molti letterati del tempo non fa che confermarlo *e converso*⁸⁸. Ancora nel 1859, pur in un contesto decisamente critico verso la poesia *formiste*, quella che s'inebria «uniquement de mots et de sons» e di cui Prati sarebbe «au premier rang», si legge nella «Revue des deux-mondes» che, morto Grossi, «M. Tommaseo et M. Prati soutiennent presque seuls parmi les vivants l'honneur de l'école»⁸⁹. Né era, questo, il primo e unico articolo dell'autorevole periodico parigino a evidenziare la posizione di spicco occupata da Prati tra i poeti italiani contemporanei⁹⁰. Del resto, intorno alla metà degli anni Cinquanta il poeta trentino appare in piena attività, più che mai impegnato a confermare nei fatti, con intraprese letterarie di vario genere e riuscita, la fama raggiunta tre lustri prima con l'*Edmenegarda*. Dopo il *Rodolfo* (1853), il *Giorno* (1854), peraltro lasciato inedito, e il *Satana e le Grazie* (1855), nel solo 1856 della disputa Prati stampa due altri volumi di *Nuove poesie*, con il poema *Il Conte di Riga* nel primo e dodici ballate nel secondo, pubblica versi sparsi sui giornali, lavora al progettato ma mai compiuto poema polimetrico su *Dio e l'umanità*, concepito fin dal 1852, e compone il dramma lirico *Giuditta di Kent*⁹¹.

⁸⁷ J. T., *Corrispondenza del Piemonte*, datata Torino, 5.VIII.1857, «Rivista euganea», 18, 15.VIII.1857, p. 140.

⁸⁸ «La pratofobia è all'ordine del giorno», osservava Eugenio Camerini scrivendo a Carlo Tenca da Torino il 3 aprile 1855, a proposito del *Satana e le Grazie*, «e c'è da farsi dare di sciocco e d'ignorante a lodarlo. Intendiamoci bene: tra i pretendenti alla poesia o tra i commisti all'ire settarie; non già tra gli spassionati. Uomini di fino gusto la pensano come me»: *Carteggio inedito Tenca-Camerini* 1973, p. 186.

⁸⁹ Così il notevole articolo di P. Brisset, *La poésie et les poètes en Italie. Les formistes. Les coloristes. L'école nouvelle*, «Revue des deux-mondes», XXIX, t. XXI, 1.V.1859, p. 103.

⁹⁰ Lo precedono Édouard-René de Laboulaye nel fasc. del 15.IX.1854, Giovanni Marchese in quello già citato del 15.III.1856, ecc. Ne dà conto l'articolo anonimo *Giovanni Prati e le sue poesie* inserito nella *Cronaca mensile* della «Rivista contemporanea», III, vol. VI, 1856, p. 256. In Prati 2012, pp. 218-219, si legge una lettera a Laboulaye del 22.X.1866. Ma la fortuna francese di Prati è ancora tutta da ricostruire.

⁹¹ Le *Nuove poesie* (Torino 1856) ebbero la notevole critica di Carlo Tenca sul «Crepuscolo» del 29.VI.1856; la *Giuditta* (già *La vergine di Kent*) fu riscoperta da Giordano nel 1904 (la si veda riproposta in Giordano 1907, pp. 523-546). Il *Giorno* fu riscoperto e pubblicato nel 1960 da D. Mattalia e ristampato in G. Prati, *Scritti inediti e rari*, a cura di G. Amoroso, Bologna 1977, pp. 73-107. Del 1855 è anche il carme latino *Sappho*.

Tuttavia sarebbe parziale spiegare l'intervento contro Lamartine soltanto sulla base di ragioni "esterne": esso, viceversa, affonda le proprie radici anche in motivi più sentiti, di più intimo valore poetico e letterario. Pochi mesi prima, nel maggio 1856, Prati scrive una interessante lettera di riconciliazione a Luigi Chiala⁹². Vi lamenta che agli scrittori contemporanei, «in Italia», «manca da molto tempo, sì nella mente che nella vita, la forte semplicità»: in loro «sovrabbonda invece la rettorica vanagloria». C'è qualcosa di più, qui, però, della solita deplorazione sul presente degenerare, l'*o tempora, o mores!* che ci attendiamo dalle circostanze dello scambio epistolare. Prati si spinge oltre, trascorrendo per dir così da considerazioni sulla deontologia professionale del letterato a impegnative dichiarazioni di poetica. Egli osserva che proprio a causa di quella «rettorica vanagloria» i poeti finiscono per derogare alla loro missione, che romanticamente fa consistere nell'aderenza piena e sincera alla pura semplicità delle «tre fonti di ispirazione», «Dio», la «Natura» e l'«anima umana». Solo i «veri pochi» che vi si conformano istintivamente e senza riserve, nell'«idioma», nel «senso» e nel «concetto», riflettono, «come in ispecchio, tutta l'umanità storica, cioè il triplice Adamo, innocente decaduto e redento», e tale umanità esprimono con una lingua «semplice, immediata, e potente a manifestare altrui la grazia e la grandezza dell'innocenza, il dolore e la disperazione della caduta, la consolazione e la gloria del riscatto». Di qui, prosegue Prati, la loro «popolarità», che non è altro che «il sigillo di una quantità di questi veri d'origine, sorpresi divinamente da essi colla fantasia coll'intelletto e coll'anima nella coscienza del maggior numero di quei che li leggono». Ne sono esempi, si badi, «l'Alighieri e in minor misura Torquato Tasso»⁹³. Nel caso dei tanti «minori», invece, non si ha vera «popolarità», ma solo «consorterie» che «per la via dell'adulazione menano i loro protetti alla vasta necropoli della dimenticanza»⁹⁴.

Questa *aesthetica in nuce*, nel suo fondo cristiano-romantica, sembra una replica anticipata alle successive affermazioni di Lamartine su Dante, impennate, come si è visto, sull'attribuzione alla *Commedia* di una ben diversa «popolarità»: quella deteriore e non più rinnovabile della «popolace» fiorentina dell'epo-

⁹² Il giornalista eporediese aveva fatto ammenda di alcune acri recensioni comparse sulla «Rivista contemporanea» da lui diretta, e dovute tanto a lui quanto a Giuseppe Revere, storico nemico, in letteratura e in politica, del poeta trentino. Ricostruisce l'intera vicenda V. Cian, *Fra le carte di Giovanni Prati. Spigolature e ricordi inediti*, «Nuova antologia», LXXII, fasc. 1576, 16.XI.1937, pp. 123-131; qui, a pp. 129-130, la lettera di Prati, datata 18.V.1856, che si legge ora, ripresa da Cian, nell'edizione Caruso, dove precede immediatamente quella contro Lamartine: cfr. Prati 2012, pp. 129-131.

⁹³ Prati 2012, p. 130 (anche per le citazioni precedenti). Il corsivo è dell'originale. Viene a mente l'aneddoto del Prati dodicenne, ricordato *supra*, alla nota 57.

⁹⁴ Ivi, p. 131.

ca di Dante, che anziché consacrare l'opera a fama imperitura la condanna nel suo complesso a un'inevitabile obsolescenza. E c'è ancora la portata universale di quel rispecchiamento di «tutta l'umanità storica» di cui parla qui Prati a proposito della vera poesia, esattamente antitetica alla dimensione meramente personale della vendetta e degli odi danteschi sottolineata da Lamartine.

Né mancano, nelle prove poetiche pratiane anteriori al 1856, spunti e fermenti antifrancesi. Come nel byroniano *Rodolfo*, dove il protagonista epónimo uccide in duello, durante un viaggio in Oriente, un francese reo di aver oltraggiato l'onore d'Italia: «Un difforme da' suoi Franco maligno, / crucciato forse di patiti affanni», con quel che segue⁹⁵. In *A Firenze*, una poesia della fine del 1854 che lasciò inedita, Prati rintuzza con versi satirico-polemici di maniera giustiana quei critici che gli avevano stroncato il *Rodolfo*, e per lamentare il declino culturale e morale dell'intelligenza fiorentina, che, con le sole eccezioni di Niccolini, Capponi e Giusti, è scaduta dai suoi vertici – Dante Lasca Sacchetti Machiavelli: tale il canone di pura fiorentinità linguistica fissato da Prati – a letteratucoli come un Salvagnoli, eccolo prendere spunto proprio dalla polemica di Giusti per la 'terra dei morti' lamartiniana:

Beppe arrestò una lancia
per la terra de' morti;
ma il tempo a quel di Francia
scema ogni poco i torti:
ci guasta la bufera
l'albero d'anno in anno,
e i pochi fior che stanno
non fan la Primavera⁹⁶.

A proposito di questi versi, modellati con calco preciso sulla *Terra dei morti* di Giusti, Antonio Resta ha osservato persuasivamente l'evidente intenzione dell'autore di «colpire e vincere i suoi avversari toscani sul loro stesso terreno, e dimostrare di essere lui [...] l'unico erede della più viva e genuina tradizione toscana»⁹⁷. Detto altrimenti, e con riferimento al punto che qui ci

⁹⁵ G. Prati, *Rodolfo. Poema in quattro canti*, Torino 1853, pp. 193 ss.

⁹⁶ G. Prati, *A Firenze*, vv. 169-176. Cito da A. Resta, *Un ricordo di Alessandro D'Ancona e una poesia inedita di Giovanni Prati*, in *Giovanni Prati a cento anni* 1984, p. 118, cui rinvio anche per le ragioni dell'attacco al Salvagnoli.

⁹⁷ Resta 1984, p. 122. Opportuno ricordare, con Resta, i versi *In morte di Giuseppe Giusti* (1850). Per la corda satirica in Prati cfr. Resta 1983, pp. 33-44.

interessa: di porsi, proprio in quanto *alter* Giusti, come il solo poeta italiano legittimato a replicare alla nuova ingiuria antiitaliana del poeta francese.

Logico, d'altronde, che la legittimazione spettasse al maggior lirico in attività, 'toscano' per eccellenza poetica, non necessariamente per nascita. Già nel primo episodio polemico, quello appunto scatenato nel 1825 dalle «impertinenze» del Byron-Harold di Lamartine, il toscano Giovan Battista Niccolini riconosceva in un Vincenzo Monti l'unico adatto al compito di «difendere la nostra patria comune», e così scriveva a un amico e letterato milanese:

Ditene qualcosa al Monti: poche parole di questo grand'uomo sarebbero piena risposta a questo insolente, che pur gode in Francia e Inghilterra di molta riputazione. A chi tocca difendere la nostra patria comune se non a lui che n'è la gloria prima?⁹⁸

(E già che ci siamo, varrà anche la pena di notare la motivazione addotta al conferimento della delega a Monti da parte dei Fiorentini: «in Firenze ogni gentil persona riguarda come un oltraggio fatto alla civiltà *toscana* i sozzi improprietà d'un Farinello»⁹⁹. Se dunque nel primo attacco lamartiniano, rivolto direttamente all'Italia, si poteva vedere un oltraggio fatto alla civiltà «toscana», in quello del 1856, rivolto al «toscano» Dante, si scorgeva un'ingiuria diretta all'Italia: specularità che conferma, se ce ne fosse ancora bisogno, l'equivalenza simbolica degli elementi in gioco.)

Il vecchio Monti non raccolse l'invito di Niccolini, e alla replica, come sappiamo, provvide anni dopo il toscano Giusti. Morto questi da più di un lustro, non sorprende che della nuova offensiva antilamartiniana si faccia carico proprio Prati, il quale, lo abbiamo visto, non solo ambiva all'eredità giustiana, ma poteva apparire senza meno, teste Carducci, il nuovo Monti:

Dopo Vincenzo Monti, il Prati è il solo che abbia il discorso poetico, che liberi cioè dal pieno petto l'abbondanza dei versi con quella rotondità di eloquio, con quella agevolezza d'incisi, con quell'alternar di note, con quel fermar di pause, con che un uomo eloquentissimo parla¹⁰⁰.

⁹⁸ Giovan Battista Niccolini a Felice Bellotti, 3.XII.1825, in A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, Firenze 1866, 2 voll., II, *Lettere dal 1824 al 1857*, n. 62, pp. 11-12.

⁹⁹ Ivi, p. 12. I corsivi sono miei.

¹⁰⁰ G. Carducci, *Giovanni Prati* [1884], in Id., *Opere*, III, *Bozzetti e scherne*, Bologna 1889, p. 414. E cfr. anche Baldacci 1969, pp. 75 e 970, per il quale è la coesistenza, in Prati, del «poeta vero» e della «buona coscienza della borghesia ottocentesca» a farne un «ponte gettato» tra Monti e D'Annunzio.

Ma non è ancora tutto. La fisionomia del Prati poeta richiamava ai contemporanei certi tratti non secondari di quella di Lamartine. Tommaseo, che aveva conosciuto il francese fin dal marzo 1834, a Parigi, frequentandolo con una certa assiduità, lo dipingeva come un «poeta dissertatore» che è «tutto ne' suoi versi dolcissimi: poche idee, o forse nessuna»; per il resto, fuori di questa dimensione esclusiva e totalizzante, di questo psichismo 'panpoetico', si direbbe, non c'era che il vuoto: «né in politica né in altro non sa quel che si volere né quel che si dire»¹⁰¹. Ebbene, a Tommaseo il Prati poeta richiamava irresistibilmente l'amico francese, tanto da apparirgli «il Lamartine italiano». Il giudizio, nella sua acutezza, è tuttora degno di considerazione: «Leggo i Nuovi Canti del Prati: non poeta, perché non sente, ma organo di poesia unica: il Lamartine italiano»¹⁰². L'accostamento riappare, non per caso, *in limine* al primo dei tre scritti che il poligrafo dalmata dedica al Dante di Lamartine, laddove nota che al francese «rispose un poeta», Prati, appunto, «che nel suo verso ha de' pregi di quello del S. La Martine, e sin nella prosa trasfonde il concento de' versi»¹⁰³. E naturalmente, per Tommaseo come per noi oggi, non è, o non è solo, questione delle cospicue filigrane lamartiniane visibili nella poesia di Prati¹⁰⁴, o magari del riferimento a Byron, centrale per Prati come per Lamartine¹⁰⁵. Chi altri, dunque, meglio del poeta trentino avrebbe potuto sostenere *paribus viribus* la parte del campione italiano contro il poeta francese?

C'è, infine, una motivazione più sottile e di fondo. Lo studioso che resta il maggior critico di Prati, Luigi Baldacci, ebbe a indicare il «merito più grande» del poeta nell'«aver dato una sua ragion d'essere europea al romanticismo italiano»: «nel ritrovamento di una cultura poetica comune, nella fondazione di una comune mitologia nordica, nello sprovvincializzare la poesia italiana», in ciò mettendo a frutto

¹⁰¹ Cito da J. Berti, *Tommaseo e la Francia*, «Antologia Vieusseux», n.s., XI, 33, 2005, pp. 36-38.

¹⁰² N. Tommaseo, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino 1946³. I *Nuovi canti* pratiei sono del 1844.

¹⁰³ N. Tommaseo, *Dante e il S. La Martine*, in Id., *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, cap. III, pp. 180-181. Lo scritto, verosimilmente, è databile ai primi del 1857 (cfr. ivi la nota in calce a p. 198). Vertono sul Dante di Lamartine anche i due saggi successivi, l'anepigrafo cap. IV, pp. 199-219, e il V, *Il sig. Lamartine e Francesca da Rimini*, pp. 220-258.

¹⁰⁴ Per un primo regesto cfr. V. Melani, *Presenza leopardiana in Giovanni Prati*, in *Giovanni Prati a cento anni* 1984, pp. 79-104. Un dettagliato censimento delle molte traduzioni di poesie di Lamartine pubblicate in Italia a partire dal 1820 è in Aschieri 2000, pp. 99-169, 209-233, 289-300, dal quale ricavo che tra le 148 posteriori al 1848 ben 49, pari a un terzo circa del totale, sono anteriori al 1856 della nostra disputa.

¹⁰⁵ Al *Rodolfo* si è già accennato. Per il resto cfr. Marchese 2011, p. 115, che rileva come il Prati poeta «si riallacci manifestamente» a Byron: nell'*Edmenegarda*, ad es., affiora il ricordo del *Corsaro*, di *Parisina*, della *Sposa d'Abido*, del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (ossia, s'è visto, del Byron più lamartiniano).

la mediazione di Andrea Maffei, nelle cui traduzioni dal tedesco e dal francese sta «la chiave di molta poesia del Prati». Gessner, Hugo, Lamartine, Milton, Goethe, Schiller, Zedlitz, Moore, Byron, Pyrker, Klopstock, e accanto Foscolo, Leopardi e, per l'umorismo «piccolo-borghese», Orazio e Heine¹⁰⁶. Su queste basi Baldacci convertiva l'etichetta, fino ad allora tradizionale, per Prati, di «secondo romanticismo» in quella di «vero e solo romanticismo europeo», e correggeva l'altra di «poeti minori dell'Ottocento», di fortuna anche editoriale, in quella «di poeti dell'Ottocento minore»¹⁰⁷.

Prati aedo canoro del Risorgimento, «poeta popolare e cesareo»¹⁰⁸, nuovo Monti, *alter* Giusti, Lamartine italiano, voce del Romanticismo europeo: necessitata, si direbbe, la sua replica all'attacco a Dante.

V

Non resta dunque che venire al testo, conclusivamente¹⁰⁹. Va riaffermato, intanto, il sicuro vantaggio consentito dal recupero del dettato originario. Limite la verifica al solo attacco della lettera, disponendo qui di seguito un raffronto fra il testo stampato nell'edizione Caruso (colonna di sinistra) e quello pubblicato dal «Risorgimento» (a destra). Evidenzio in neretto le lezioni da reintegrare:

Voi avete scritto che l'Italia è la terra dei morti. E di morti se ne ha certo in ogni terra, anche in Francia. Ma i nostri morti cospicui noi onoriamo; ed a parecchi dei vostri vivi, che pur potrebbero rassomigliare a cadaveri, non sapremmo recare ingiuria; perché ogni paese del mondo ha miserie e grandezze, le prime delle quali è nobile pietà compiangere, come è debito e gioia ammirare le seconde.

Voi avete scritto **una volta** che l'Italia **era** la terra dei morti: e di morti **ve n'ha di** certo in ogni terra, anche in Francia: **e i vostri** morti cospicui noi onoriamo, e a parecchi dei vostri vivi, che pur **potrebbero somigliare** a cadaveri, non sapremmo **per questo** recare ingiuria; perché ogni paese del mondo ha miserie e grandezze; **alle** prime delle quali è nobile pietà compiangere, come è debito e gioia ammirar le seconde.

¹⁰⁶ Baldacci 1969, p. 970.

¹⁰⁷ Ivi, p. 75.

¹⁰⁸ La notevole definizione è di un testimone acuto come G. Faldella, *Piemonte ed Italia. Rapsodia di storia patriottica. Torino intellettuale e patriottica*, XI, Torino 1911, p. 102 (a p. 150 questo ritrattino: «Giovanni Prati, bardo dagli occhi d'aquila, dalla chioma trobadorica, dal pizzo alla Napoleone terzo»).

¹⁰⁹ Lo si veda trascritto per intero qui *infra*, in Appendice.

Oltre allo scambio *vostrì/nostri*, che restituisce il dichiarato omaggio ai *morti* al suo intento retorico originario, quello di un esordio all'insegna del *fair play*, merita una sottolineatura almeno la frase d'avvio, che nella formulazione a sinistra, omissiva dell'avverbio di tempo e coniugata al presente, corre il rischio di riferire equivocamente al Lamartine del 1856 l'accusa che Prati rivolge invece a quello del 1825. Di essa l'autore si serve come spunto di partenza su cui innestare, a partire dalla metà del primo capoverso («Signor di Lamartine, voi dovete sapere» ecc.), la deplorazione per il nuovo oltraggio, per poi riprenderla circolarmente verso la fine, con l'immagine del «*cimiterio dei vivi*» che «si leva un giorno» a stringere la mano dell'offensore in segno di perdono.

E in effetti è proprio il sistema metaforico-lessicale della 'terra dei morti', con tanto di esplicito richiamo a Giuseppe Giusti e alle sue «vindici strofe», a pervadere estesamente la protesta di Prati, e anzi a sostanziarne l'impianto retorico di fondo. A provarlo è l'insistito ritorno sulla polarizzazione tra *morti* e *vivi*: che significa poi, fuor di metafora, tra inerzia e riscatto, da riferire patriotticamente, va da sé, all'Italia oppressa, «doppiamente schiava, d'altri e di sé». Ne consegue, sul piano ideale e dei tempi verbali, l'omologa e anch'essa insistita antitesi tra *passato* e *presente*: un passato, quello di Dante e d'Italia, che è per Prati, al contrario di Lamartine, vivo stimolo all'azione nel presente, e un presente che, traendo appunto impulso dalla memoria di un passato glorioso, si apre a un imminente futuro di possibile adempimento delle speranze. Tanto che si potrebbe indicare il nucleo retorico della lettera precisamente nella riconversione di queste antitesi in endiadi, in una generale sostituzione degli *et* agli *aut*. Una manovra che, non senza un richiamo sottotraccia al tema foscoliano delle urne dei forti, sembra tradursi simbolicamente nell'immagine del sepolcro di Dante, «il più gran sepolcro del mondo», sepoltura di un morto che vive perennemente in un «libro», la *Commedia*, «scritto per tutte le età e per tutti i posteri», e «consegnato come testamento all'Italia». Intorno alle ceneri del «Ghibellino» esiliato Prati dispone, in prosopopea, la «Nazione» tutta che «si leva» a denunciare l'«oltraggio» di un «nome» sacro, «ch'essa adora in ginocchio», e che «ritta in piedi pronunzia con tranquilla alterezza, per farvi», scrive forse memore di un passo manzoniano, «chinar la testa e arrossire»¹¹⁰. Dispone cioè, come si vede, un susseguirsi di posture reciprocamente opposte e condizionate, che insistono sulla simbolizzazione spaziale alto/basso: dopo un primo levarsi indignato della «Nazione», è il suo succes-

¹¹⁰ Penso all'episodio del colloquio di padre Cristoforo con don Rodrigo all'inizio del cap. VI dei *Promessi sposi*: anche lì un «nome» di un'innocente oltraggiata, Lucia, proferito «con la fronte alta», una dinamica di teste che si sollevano e si abbassano, un pentimento sollecitato all'iniquo superbo ecc.

sivo inginocchiarsi adorante, quasi metafora del rapporto vitale che l'Italia presente intrattiene con il suo passato, a consentirle di rizzarsi nuovamente in piedi, così da indurre l'auspicato abbassamento di capo del superbo pentito.

Del resto un diffuso agonismo serpeggia un po' per tutta la lettera, e si traduce in una serie di confronti più o meno diretti che Prati istituisce qua e là tra Lamartine e sé stesso: a tutto vantaggio suo, naturalmente, e talora non senza aggressività. A un certo punto egli adduce la topica protesta di insufficienza, dichiarando di essere l'«ultimo» italiano «che meriti di levarsi a parlare, in nome d'Italia, all'autore delle *Meditazioni*»; ma subito la contraddice implicitamente lasciando intendere, viceversa, di averne titolo per aver sofferto l'esilio: a differenza dell'avversario, sottolinea, e proprio come Dante. Verso la fine si paragona a Lamartine in quanto anch'egli «poeta e infelice», ma, «diversamente» da lui, consolato dalla lettura di Dante. E proprio la «terribile privazione» che l'avversario si infligge non comprendendo Dante porge il destro per la stoccata conclusiva, tutta all'insegna di una sprezzante commiserazione:

Del resto, se meritate un castigo, l'avete tutto in voi stesso: non comprendete Dante. E per un uomo par vostro il non comprendere la mente e l'anima dell'Allighieri è una terribile privazione di quelle delizie uniche della fantasia e dell'intelletto, quando s'immergono nella contemplazione di un mondo divinamente creato da un divino poeta. Voi siete un povero cieco che viaggia in mezzo all'Oceano, e non vede la sterminatezza dell'acque, la gloria del sole e la magnificenza delle tempeste.

Come si vede, situazioni e immagini di filigrana dantesca, quasi per una sorta di contrappasso, si direbbe (lo spregiatore di Dante spregiato con Dante): e se, per il tema dell'autocondanna inasprita dalla propria stessa superbia, viene a mente Capaneo, lo scenario ulissiaco della navigazione sullo sterminato oceano sembra richiamare per metonimia l'universalità senza confini del poema dantesco, invisibile al «povero cieco».

In questa attitudine allo scontro frontale, che in fondo ripropone la logica del duello della prima polemica, quella del 1825, si comprende la rinuncia esplicita a entrare nel merito: «Recare alla distesa quel vostro giudizio non curo; respingerlo con ragionamenti non voglio». C'è, invero, al terzo capoverso, un'evocazione calda e distesa, appassionata e insieme ferma, nella sua nobile eloquenza, del «libro» di Dante («Ché se gl'Italiani» con quel che segue, fino al passo sull'Italia «doppiamente schiava»), in cui alcuni tratti si possono leggere come risposte indirette a questioni poste dalla *Note* lamartiniana. Ad esempio, in che senso la *Commedia* possa considerarsi poema di vendetta è

chiarito laddove lo si dice «scritto col coraggio e la fede, coll'amore e coll'ira, [...] colle passioni proprie e le altrui, in faccia alle pubbliche sventure, [...] a vergogna di deboli, a tormento di vili, a castigo di flagiziosi, a vendetta di giusti» ecc.: un passo, tra l'altro, dove davvero, per riprendere la già citata osservazione di Tommaseo, il «concento de' versi» si «trasfonde» nella «prosa», come replicatamente attesta il naturale deversarsi di ben cinque sintagmi nello stampo conforme del settenario. Anche la qualifica deteriore di poema per la «populace» riceve, qui, una rapida rettifica («*nelle corti e fra il popolo*»). La questione del genere letterario, poi, vi è risolta e trascesa in quella della universalità di concezione e di destinazione del poema, che si afferma «scritto colla vasta unità della mente, col profondo genio dell'anima, colla terribile autorità della parola, racconto e dramma, tragedia ed inno, satira ed epopea»: un libro, dunque, «per tutte le età e per tutti i posteri».

Ma la vera dimensione della lettera resta quella della protesta per l'oltraggio subito, della denuncia di un atto sacrilego, della rimostranza pubblica per il torto patito. Insomma, la logica di fondo è, come già nel 1825, quella cavalleresca del duello, non quella dibattimentale del processo. Conseguentemente, la retorica è quella deprecatoria dell'onore infangato: l'ingiustizia non va provata, tanto è evidente, ma semplicemente denunciata; e si è in diritto di pretendere la soddisfazione dell'offesa. Insomma, quella di Prati è, tecnicamente, una 'mentita', e in quanto tale le resta estranea la difesa argomentata di Dante dalle accuse dell'avversario. Se di bestemmia si tratta (ed esattamente di «bestemmia» parlano diversi interventi di parte italiana)¹¹¹, non occorrono prove incriminanti. *Blasphemavit: quid adhuc egemus testibus?*

Sbaglia dunque l'anonimo corrispondente da Parigi di un giornale friulano a parlare della replica a Lamartine come di una «difesa» di Dante, anche se l'equivoco di fondo non gli impedisce di centrarne perfettamente la sostanza tonale con una qualifica mirabilmente puntuta: «espettorazione sdegnosa»¹¹². E sbaglia anche l'unico contraddittore italiano di Prati, il trentino Luigi Antonio Baruffaldi, del quale sarà bene segnalare con pieno rilievo, come finora ignota, l'inedita stroncatura della lettera pratiana emersa di recente tra i manoscritti dell'Accademia roveretana degli Agia-

¹¹¹ Ad es. A. Vannucci, *Dante bestemmiato dal Lamartine*, «Rivista di Firenze», 1.II.1857.

¹¹² «Annotatore friulano» di Udine, V, 5, 29.I.1857, p. 37. Ponendosi sul piano esclusivo della critica dantesca e ignorando del tutto la dimensione patriottico-risorgimentale dell'onore nazionale offeso, la corrispondenza da Parigi, datata al 21 dello stesso mese, sostiene l'intempestività di tutta la polemica: «Ora meno che mai Dante abbisogna di difesa», afferma, e dice intempestiva già la *Note* lamartiniana, stante il generale contesto di Dante *renaissance*, che documenta richiamando la ricordata rassegna di studi danteschi di Saint-René Taillandier.

ti¹¹³: una vera e propria demolizione del testo dell'amico e correggionale, che l'avvocato Baruffaldi incongruamente interpreta come un'arringa difensiva di Dante e perciò considera sotto il punto di vista dell'efficacia tecnico-dibattimentale, in riferimento a una concreta, per quanto immaginata, situazione di procedimento giudiziario, calcolando l'effetto delle affermazioni di Prati sul giudice e sull'uditorio, le possibili contromosse dell'avvocato di Lamartine e via dicendo¹¹⁴.

Non difesa di Dante, ma protesta pubblica di un insulto subito, in Dante, dalla nazione intera e dunque adempimento di un «obbligo di sacra vendetta», la lettera di Prati scopre nella tesa sonorità della sua stessa eloquenza il *punctum dolens* della questione: che cioè, nell'Italia del tempo, «uno sfregio all'Allighieri è ferita che passa in ogni cuor d'Italiano». Quella che un Prati sinceramente indignato sbatte in faccia all'avversario è l'idea di un Dante poeta vivo dell'Italia risorgente, nella convinzione di onorare, così facendo, «l'ufficio del poeta»: «Dire ciò che sembra la verità; combattere per il bene e l'onore del proprio paese; e non temer di nessuno»¹¹⁵.

¹¹³ Firmata «D.^r L.A. Baruffaldi» e intitolata *Sulla lettera di G. de Prati ad A. di Lamartine*, la dissertazione, di 6 pagine complessive numerate, si trova nel ms. 852 (ex XLII, 3212) dell'Archivio storico dell'Accademia roveretana degli Agiati, nel fondo *Baruffaldi Luigi Antonio*, primo della serie *Archivi personali e di enti*. Non datata, la si può con ogni verosimiglianza ritenere di poco successiva al 15 gennaio 1857, se l'autore dice di essersi risolto a scrivere dopo aver visto «nel 4° numero della Rivista Euganea», recante appunto quella data, «la cicalata con cui il sig.^r Giovanni de Prati intese legarsi difensore dell'Alighieri contro A. di Lamartine». Il Baruffaldi (1820-1904), avvocato, politico, letterato, poeta e storico nativo di Riva del Garda, di cui fu podestà dal 1851 al 1854 e dal 1861 al 1864, ricopri dal 1856 l'importante incarico di conservatore dell'imperial-regia Commissione centrale di Vienna per l'indagine e la conservazione dei monumenti (cfr., in difetto di una voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Antonio_Baruffaldi). Accademico Agiato (dal 1844), patavino e arcade, si laureò in Giurisprudenza a Padova nel 1845, e lì, l'anno precedente, nel salotto di Bianca Ceragioli (o Caragioli) Fiorioli, ebbe modo di conoscere Prati, che di tanto in tanto raggiungeva gli amici padovani: è quanto risulta dalla *Strenna trentina letteraria e artistica per l'anno 1891*, Trento 1890, pp. 15-20: 15, dove si pubblica *Un'ode inedita di Giovanni Prati* intitolata *Ispirazione*, che i redattori della *Strenna* ebbero dal Baruffaldi, il quale la trascrisse dalla viva voce del poeta in casa Fiorioli, appunto nel 1844. Oltre alla dissertazione sulla lettera di Prati a Lamartine, il ms. 852 conserva anche, del Baruffaldi, l'autografo *Proemio alla ode di G. Prati "Ispirazione"*, sunteggiato dalla *Strenna* a pp. 15-16, sul quale mi riprometto di tornare successivamente, in altra sede. Una descrizione del fondo *Baruffaldi* corredata da notizie biografiche sul personaggio è in M. Bonazza, *Accademia roveretana degli Agiati. Inventario dell'archivio (secoli XVI-XX)*, Trento-Rovereto 1999, p. 321; ivi, a p. 322, una telegrafica descrizione del ms. 852 (dove però sono erronee l'indicazione complessiva delle cc., «2», e la qualifica di «incompleta»).

¹¹⁴ Rinvio direttamente alla trascrizione del testo inserita qui *infra*, in Appendice.

¹¹⁵ Sono le parole premesse dal poeta all'invettiva *Due arcivescovi*, dantesca fin nel metro, la terza rima: G. Prati, *Due arcivescovi. Canto*, Torino 1850, p. n.n. (e si veda, *ibidem*, l'attacco, che esprime la stessa disposizione d'animo e di intenti poi individuabile nella lettera a Lamartine:

Appendice

I

Trascrivo qui di seguito, con criteri conservativi, il testo integrale della lettera di Giovanni Prati contro Lamartine nella forma in cui comparve per la prima volta, nel «Risorgimento» del 22 dicembre 1856 (VI, 1803). Segnalo in nota alcune difformità dell'edizione Caruso (Prati 2012), a esclusione di quelle già discusse a testo:

Voi avete scritto una volta che l'Italia era la terra dei morti: e di morti ve n'ha di certo in ogni terra, anche in Francia: e i vostri morti cospicui noi onoriamo, e a parecchi dei vostri vivi, che pur potrebbero somigliare a cadaveri, non sapremmo per questo recare ingiuria; perché ogni paese del mondo ha miserie e grandezze; alle prime delle quali è nobile pietà compiangere, come è debito e gioia ammirar le seconde. Del resto, quelle vostre parole irriverenti al dolore di una intera Nazione, che ha insegnato a tant'altre ed anche alla vostra mirabile patria, noi forse non le avremmo avvertite (ché poco avvertono i morti di ciò che nasce¹¹⁶ in terra di viventi) se elle non porgevano occasione ad alcune vindici strofe di Giuseppe Giusti, le quali per più motivi meritano di rimanere nella memoria degl'Italiani più lungo tempo che il vostro insulto. Signor di Lamartine, voi dovete sapere¹¹⁷ che il poeta di un popolo non acquista né dall'ingegno né dalla celebrità il diritto di offenderne un altro, e che il seminare la beffa sulle sepolture di viventi o di morti non è cosa degna né d'uomo cristiano¹¹⁸ né d'uomo civile. E Dio, il quale dà¹¹⁹ allo scrittore l'apostolato di insegnare al mondo, non gli diè certo quello di contristare una gente che, lacerata da domestiche e forestiere tirannidi, ha¹²⁰ diritto di atten-

«Mando alla stampa questi versi nati da una commozione di sdegno dolorosa e profonda. Confido che sieno gli interpreti di un grande sentimento pubblico»). L'invettiva pratiana mette a confronto l'arcivescovo di Torino Luigi Fransoni, che aveva negato l'estrema unzione al ministro sabaudo Pietro di Santarosa, reo di aver votato le leggi Siccardi, e quello di Parigi Denis-Auguste Affre, caduto sulle barricate del giugno 1848, nell'atto di consolare feriti e moribondi.

¹¹⁶ *nasce*] *accade* in Prati 2012, p. 132.

¹¹⁷ *sapere*] *pensare* in Prati 2012, p. 132.

¹¹⁸ *degnà né d'uomo cristiano*] *degnà di un cristiano* in Prati 2012, p. 132.

¹¹⁹ *E Dio, il quale dà*] *Quando Dio diede* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁰ *che, lacerata da domestiche e forestiere tirannidi, ha*] *che ha* in Prati 2012, p. 132.

dere, anche da un Francese, qualche parola di magnanima simpatia; tanto più se quel¹²¹ Francese è un poeta che canta il dolore e la libertà, e¹²² si rammenta le antiche e recenti storie de' suoi, che¹²³, o valicarono l'Alpi per recarci il cavalleresco dono delle catene, o negarono di valicarle, e forse fu minor danno, per darci aiuto a spezzarne dell'altre¹²⁴.

E queste cose io non avrei pubblicamente rimemorato¹²⁵, perché il dimenticare è virtuosa e delicata¹²⁶ misericordia, ogniquale volta il ricordarsi non diventi¹²⁷ obbligo di sacra vendetta. E quest'obbligo me lo avete imposto voi, o signore, con quel¹²⁸ giudizio che testé infliggeste alla memoria di Dante. Io son l'ultimo de' miei che meriti di levarmi a parlare, in nome d'Italia, all'autore delle *Meditazioni*; ma pensando ch'egli ha gustato i piaceri della gloria e della potenza e non ha poi sofferto gli esigli del Ghibellino, né ha dotato la specie umana di quell'immortal benefizio, che fu e sarà onore di tutti i tempi, la Divina Commedia, mi prendo coraggio di chiedergli, se è lecito ad una creatura intelligente di tessere, anche con fila d'oro, una tunica da istrione, per gittarla con mano, direi sacrilega, sulla terribile figura di Dante. Recare alla distesa quel vostro giudizio non curo; respingerlo con ragionamenti non voglio; perché vi hanno delle grandezze, le quali s'impiccioliscono a tentar di ritrarle, e perché il sentimento delle genti e dei secoli è quel granito su cui incide la fama i suoi giudicati supremi, cui se la folgore del cielo è incapace di cancellare, insolente vanità d'uomo non può sperar di distruggere. Ed io temerei davvero di offendere il più gran sepolcro del mondo, se credessi che quelle ceneri abbian bisogno di patrocinio. Tutta la Nazione si leva intorno a quel sepolcro, per avvertirvi semplicemente, o signore, che voi avete oltraggiato un nome ch'essa¹²⁹ adora in ginocchio, e ritta in piedi pronunzia con tranquilla alterezza, per farvi chinare la testa e arrossire.

Ché se gl'Italiani non hanno armi per castigare antiche e nuove iniquità d'altre terre, né sì benigne fortune per salvare la propria, hanno però ancora un Libro, scritto col coraggio e la fede, coll'amore e coll'ira, nelle corti e fra

¹²¹ *quel*] *questo* in Prati 2012, p. 132.

¹²² *il dolore e la libertà, e*] *il dolore e* in Prati 2012, p. 132.

¹²³ *che,*] *i quali,* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁴ *minor danno, per darci aiuto a spezzarne dell'altre.*] *minor danno.* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁵ *rimemorato,*] *rammentato,* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁶ *delicata*] *debita* in Prati 2012, p. 132 (dove il passo da *perché il dimenticare a sacra vendetta* è chiuso fra parentesi tonde, anziché fra virgole).

¹²⁷ *diventi*] *diventa* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁸ *con quel*] *col* in Prati 2012, p. 132.

¹²⁹ *essa*] *ella* in Prati 2012, p. 133.

il popolo, colle passioni proprie e le altrui, in faccia alle pubbliche sventure e alle pubbliche glorie, colle spaventose immagini dell'inferno e le visioni maravigliose del cielo; scritto nella più bella lingua del mondo, a documento di moltitudini, di Principi e di Pontefici, a vergogna di deboli, a tormento di vili, a castigo di flagiziosi, a vendetta di giusti, a esaltazione d'ogni civile e religioso eroismo, d'ogni artistica e speculativa potenza, d'ogni umana e sopraumana giustizia; scritto colla vasta unità della mente, col profondo genio dell'anima, colla terribile autorità della parola, racconto e dramma, tragedia ed inno, satira ed epopea; scritto per tutte le età e per tutti i posteri; e consegnato come testamento all'Italia, doppiamente schiava, d'altri e di sé; dal qual libro ella potrebbe un giorno avere imparato come la doppia schiavitù si può rompere. Ché certo non è disdetto ai miseri che furon grandi ed hanno ancora occhi¹³⁰ per leggere e lingua per intendersi e braccio per operare, e l'avvenire davanti, e Dio di sopra, e intorno gli spettacoli della Sorte, il ricordarsi talvolta delle cadute e dei rimbalzi d'Antèo. E voi non temeste¹³¹, o signore, che portando la mano sulla più bella e immacolata delle nostre glorie, non soli¹³² noi, ma le ombre di Corneille e di Bossuet vi si rizzerebbero contro, per dirsi con severa tristezza: Fanciullo dai capelli canuti, getta alle fiamme quella tua pagina, ché non è nato del Cristianesimo né figlio di Francia chi la pensa e la scrive! – Signor di Lamartine, noi abbiamo profondamente sentito la bellezza dei vostri canti, abbiamo sinceramente commiserato al rovescio delle vostre domestiche fortune, abbiám fatto plauso alla onorata dignità della vostra solitudine, ma ci addolora che la grazia e lo splendore del vostro stile non valgano a ricomprare le strane perturbazioni della vostra mente; che la vostra povertà non vendichiate colla vera ed alta ricchezza della giustizia; e che dalla solitudine vostra non esca l'antico uomo, che abbiám riverito ed amato, per darci esempi di ammirazione e non motivi d'ira e di scandalo. Voi foggiate¹³³, o signore, la natura di Dio e la storia del mondo sulla cangevole mobilità delle vostre fibre; e credete, con troppa fede in voi stesso, che l'autonomia delle cose eterne si pieghi ad entrar nell'angustia di un cervello umano per riceverne il verbo e la legge. I pronunziati della universale coscienza, bisogna più seriamente ascoltarli, per evitare la vana tentazion di correggerli o il triste pericolo di averli offesi; e l'atto più glorioso della libertà terrestre è certo quello di sapere e volere umiliarsi davanti al vero, il quale tanto meglio dimora in noi quanto

¹³⁰ *hanno ancora occhi*] *hanno con loro occhi* in Prati 2012, p. 133.

¹³¹ *temeste*] *temete* in Prati 2012, p. 133.

¹³² *soli*] *solo* in Prati 2012, p. 133.

¹³³ *foggiate*] *poggiate* in Prati 2012, p. 134.

più lo vediamo al di sopra e fuori di noi. E così ha pensato anche Dante!¹³⁴

Comportate, di grazia, poeta illustre e infelice, queste acerbe parole, che vi arrivano di qua dell'Alpe, dove uno sfregio all'Allighieri è ferita che passa in ogni cuor d'Italiano; e sappiate, che chi le scrive è poeta anch'egli e infelice, diversamente da voi, ma gli par quasi lieta e invidiabile la sua miseria, quando ha tra le mani il libro di Dante e pensa che egli e i suoi fratelli d'infortunio ebbero quel grand'uomo per concittadino, ed hanno quella grand'opera come un segno di ciò che è stata l'Italia e di ciò che ancora può essere, se il *cimiterio dei vivi* si leva un giorno per stringervi la mano e dirvi, che ha perdonato.

Del resto, se meritate un castigo, l'avete tutto in voi stesso: non comprendete Dante. E per un uomo par¹³⁵ vostro il non comprendere la mente e l'anima dell'Allighieri è una terribile privazione di quelle delizie uniche della fantasia e dell'intelletto, quando s'immergono nella contemplazione di un mondo divinamente creato da un divino poeta. Voi siete un povero cieco che viaggia in mezzo all'Oceano, e non vede la sterminatezza dell'acque, la gloria del sole e la magnificenza delle tempeste.

II

Trascrivendo sempre con criteri conservativi, riporto qui di seguito il testo integrale della dissertazione inedita di Luigi Antonio Baruffaldi, che traggio dall'autografo conservato nel ms. 852 dell'Archivio storico dell'Accademia roveretana degli Agiati. Per ulteriori notizie sul documento e sul suo autore rinvio *supra*, alla nota 113. I numeri tra quadre indicano l'inizio di ogni nuova pagina del manoscritto.

È di seconda mano, vale la pena di precisarlo, la citazione da Lamennais (ma Baruffaldi scrive più volte «Lammenais»): egli la trae dalla «Cronaca», il «giornale di scienze, lettere, arti, economia, industria» pubblicato mensilmente a Milano, per i tipi del Redaelli, da Ignazio Cantù, in particolare dalla dispensa IV, aprile 1856, dell'anno II, dove, in una rassegna attribuibile allo stesso Cantù dei recenti «studii gravi» di ambito dantesco, linguistico, storico e scientifico intitolata *Lavoro intellettuale del febbraio 1856*, pp. 145-151: alle pp. 146-147 è trascritto, tradotto in italiano con identiche parole, il medesimo passaggio della premessa alla *Commedia* in francese di Lamennais. Prova la dipendenza di Baruffaldi da Cantù anche l'adattamento da cui risulta la

¹³⁴ *Dante!* *Dante*. in Prati 2012, p. 134.

¹³⁵ *uomo par* *par* in Prati 2012, p. 134.

frase iniziale, «Opera gigantesca è la Divina Commedia», che in entrambi fonde quella finale del capoverso precedente, «ces œuvres gigantesques», con l'iniziale del successivo, «La *Divine Comédie* est une de ces œuvres» (*Introduction. Chapitre I. Considérations générales*, in *La Divine Comédie de Dante Alighieri précédés d'un Introduction sur la vie, les doctrines et les œuvres du Dante. L'Enfer*, Paris 1855 [Œuvres posthumes de F. Lamennais publiées selon le vœu de l'auteur par E.D. Forgues], p. XI).

Luigi Antonio Baruffaldi
Sulla lettera di G. de Prati ad A. di Lamartine

Quando si vedesse taluno inteso a dimostrare, e sul serio, che rettamente non discerne chi azzarda la sentenza non essere il sole che risplende a mezzodì, ma la luna; dal sole non emanare calorico; il sole essere opaco; non essere vero che nel sole siano macchie, ma solo nella sua opacità distinguersi alcuni punti lucenti, *rari nantes in gurgite vasto*; e lo si sentisse, per sostenere il suo assunto, trarre argomenti dalla sua fantasia, da asserzioni non provate, da citazioni di autori senza addurne le sentenze, da scienze estranee affatto alla fisica ed all'astronomia, dalla vita privata o pubblica dell'avversario, e sempre ritornando, come ad un primo vero, al principio che intende provare, dimenticando che ciò appunto è quello che deve dimostrarsi da lui, e pavoneggiarsi lieto di sicura vittoria con una oltracotanza piucché da grammatico, non avrebbe a dirsi che costui abbisogna di eleboro più assai che non l'infelice delle cui parole si affannosamente si occupa? Allora quando io lessi riprodotto nel 4° numero della Rivista Euganea la cicalata con cui il sig.^r Giovanni de Prati intese legarsi difensore dell'Alighieri contro A. di Lamartine, non poté a meno di formarsi una tale immagine nella mia mente.

Il sig.^r G. de Prati non entra *ex abrupto* nell'argomento. Ricorda al sig.^r di Lamartine la risposta ch'ebbe dal Giusti colle famose strofe della *terra dei morti*; dogmatizza sul diritto che possa avere un poeta ad offendere un popolo; proclama che questo diritto non c'è; sostiene la legge delle XII Tavole *Deorum Manium jura sancta sunt*, non volendo insulti alle sepolture; predica che Dio non dà agli scrittori l'*apostolato* (sic) di contristare una gente, e da ciò passa a sostenere che è misericordia il perdonare quando non sia obbligo la vendetta, e che Lamartine impose ad esso sig.^r Prati quest'obbligo, pel giudizio che proferì su Dante. E qui ecco il paladino [2] nell'agone. Ma pria di tutto egli confessa essere l'ultimo che meriti levarsi a parlare in nome d'Italia. E chi lo mosse? Forse la sua umiltà? No. Lo mosse la circostanza che Lamar-

tine non ha sofferto gli esigli del Ghibellino, né dotato la specie umana della Divina Commedia. Oh come devono ridere di ciò Lamartine e i suoi amici! È forse sciocco ed empio chi non sostenne un esiglio? Si può rimproverare ad alcuno il non avere fatto cosa ch'ei non apprezza? Ma Prati incalza. Chiede se sia lecito gettare sulla terribile figura di Dante una tunica da istrione; e senza aspettare risposta, dichiara ch'egli non intende né recare alla distesa il giudizio di Lamartine, né respingerlo con argomenti, perché temerebbe offendere il più gran sepolcro del mondo se credesse bisognose quelle ceneri di patrocinio. E così esce di lizza, declamando che Italia è sdegnata, che essa in mancanza di armi (il sig.^r Prati vorrebbe forse un giudizio di Dio!) ha il libro di Dante, e che non le è disdetto ricordarsi di Anteo; che Lamartine dovrebbe paventare le ombre di Corneille e Bossuet che gli direbbero *fanciullo dai capelli canuti*, e quindi viene a toccare la privata condizione e lo stile del suo antagonista, osservando (imponente scoperta) che egli giudicò Dante secondo la cangevole mobilità delle sue fibre, dimenticandosi che il sig.^r Lamartine già fino dal principio protestò: *disons ce que nous pensons*. Parla poscia di sé. Chiede la grazia che gli siano permesse le acerbe parole perché anch'egli è poeta, e infelice (!) ma tale però che si consola quando legge Dante. Da ultimo, ed è la sola buona cosa che trovisi in tutta la lettera, da ultimo commisera Lamartine perché privo della facoltà di comprendere la mente e l'anima dell'Alighieri: buona cosa però solo come incidenziale, non già quale arma atta a vincere un avversario che in una assai colta nazione conta un numero grande di ammiratori, i quali più facilmente crederebbero cento assurdi al sig.^r di Lamartine, che una sola verità al sig.^r de Prati.

[3] Con questo trasunto io non feci che restringere in poche parole i concetti che il signor de Prati diluì in un mare di enfatiche espressioni; e credo che per sé siano evidenti la inutilità di tante estranee proposizioni ond'esordisce, la petizione di principio che vizia tutto il contesto, l'assoluta mancanza di ogni prova, ed un'acre presunzione di sé stesso, che deve da lui alienare l'animo dei lettori.

Lamartine espose ciocché egli pensa di Dante. Finché Prati espone i pensieri suoi, i due avversarii restano eguali, colla differenza però che in Francia rimane più grande Lamartine, in Italia Prati non curasi, perché, lo dice egli stesso, Dante non abbisogna di patrocinio. Che cosa fece dunque il sig.^r Prati? Difese un cliente senza fargli vincere la lite, per pagarne egli le spese.

Ma c'era motivo che il sig.^r Prati si sdegnasse tanto contro ciò che Lamartine espose come semplice pensiero suo? Anzi che scrivere quella lettera, doveva egli attendere qualche mese, sicuro di vedere il sig.^r di Lamartine confutarsi da sé medesimo. Lo vedemmo già, e in cose ben più importanti che non un

giudizio su d'un autore, proclamare dei principii e disdirli dappoi coll'opera e collo scritto, ma non come già fece Rousseau, che talora ritrattossi per coscienza e verità, sibbene per quella leggerezza, o peggio, che in un uomo pubblico, ove pure non si vituperassero da singoli uomini, non potrebbero perdonarsi giammai dalla vindice istoria.

E Francia piucché Italia ha da risentirsi delle note del sig.^r di Lamartine su Dante; perché grande in Francia è la fama letteraria di questo uomo, e perché questa nobile nazione potrebbe temere che all'estero venisse ritenuta opinione della Francia quella di un celebre Francese. Prati accenna alle ombre di Bossuet e Corneille, ma non ne adduce le sentenze; e poi questi sono morti da lungo tempo, né valgono a rappresentare la odierna Francia. E non potrebbe, usando la macchina del Prati, uno straniero far sorgere contro il medesimo lo spettro del R.P. Bettinelli della Compagnia di Gesù, e fargli gridare: «A che getti le tue parole a difendere Dante, il quale non temé dire di sé stesso parlando a Virgilio *Tu se' solo colui, dal quale appresi [4] lo bello stile che m'ha fatto onore*, mentre Dante apprese così il bello stile da Virgilio come l'asino il gorgheggiare dall'usignolo?». A far parlare le ombre si fa presto!

Quanto meglio avrebbe fatto il sig.^r Prati, nudamente contrapponendo alla opinione di Lamartine alcuna di quelle onde tanti illustri Francesi dei tempi nostri giudicarono il gran Ghibellino! Ché Francia non è priva di nomi celebri al paro di quello di Lamartine, e per tacere di tanti altri, trattandosi di un giudizio su Dante, l'abate di Lammenais deve certo le mille e mille volte anteporsi al vanitoso poeta delle Meditazioni e al leggero politico dei programmi che pubblicò per procurarsi il piacere di confutarli.

Lamartine considerò Dante nella forma della poesia, e più ancora nella narrazione, quale lo si considerava in Italia prima che Alfonso Varano mostrasse colle sue Visioni che cosa avesse a studiarsi nella Divina Commedia. Ma Lammenais, inviscerandosi nello spirito di questa opera monumentale, impresse di quello l'anima sua, onde nella prefazione della sua versione poté tratteggiare la trina cantica colle seguenti parole:

Opera gigantesca è la Divina Commedia. Essa venne per così dire a riassumere tutto il medio evo [5] prima che sparisse in grembo al tempo che fu. Un'aura lugubre spira attorno alla fantastica apparizione: ivi odi disperate grida, e pianto, e ineffabile tristezza; fin la gioja n'è piena: la diresti una pompa funebre nella quale si immormorano canti di requie intorno a una bara in un'antica cattedrale parata a lutto. E pure un soffio di vita, il soffio che deve rinnovellare sotto forme più perfette ciò che si estingue, alita sotto le volte, e traversa le navate dell'immenso edificio, ove come nel grembo di una donna prossima a divenire

madre, si sente un fremito secreto. Il poema è una tomba insieme e una culla; la tomba magnifica di un mondo che perisce, la culla di un mondo che nasce; un portico tra due templi, il tempio del passato e il tempio dell'avvenire. Il passato vi depone le sue credenze, le idee, la scienza, come gli Egiziani deponevano i loro re e i loro Dei simbolici nei sepolcri di Tebe e di Menfi; l'avvenire vi porta le sue aspirazioni, i germi avviluppati nelle fasce d'una lingua nascente e di una splendida poesia; bambino misterioso che sugge da due mammelle il latte onde vive, dalla tradizione sacra e dalla finzione poetica, da Mosè e da San Paolo, da Omero e da Virgilio. Guardando a Roma e alla Grecia annuncia già Petrarca e Boccaccio e gli altri che seguiranno a questi, [6] intanto che la sete della luce e l'ardente desiderio di penetrare il secreto dell'universo, della sua costituzione e delle sue leggi presagiscono Galileo. La notte si stende ancora sulla terra, ma i primi albori del giorno spuntano sull'orizzonte.

Ad una risposta che si avesse fatta a Lamartine con queste poche linee di Lammenais, avrebbero plaudito Francia ed Italia: mentre Prati colla lettera ch'ei gli dicesse, né provò l'assunto, né confutò ragionamenti, ma ferì solo di inconsiderati colpi lo illustre letterato e la nazione cui appartiene; ed arrogandosi un mandato che non ha, di parlare in nome d'Italia, le avrebbe fatto perdere la causa, se tale causa fosse di quelle che si possono perdere.

D.^r L.A. Baruffaldi.

III

Fornisco infine, per comodità di riscontro sinottico, un prospetto cronobibliografico essenziale dei vari interventi correlati alla polemica antilamartiniana:

- 14.XII.1856: escono sul «Siècle» di Parigi i primi cinque §§ della *Note sur le Dante* di Lamartine
- 20.XII.1856: nello «Scaramuccia. Giornale-omnibus» di Firenze, IV, 8, pp. 1-2, Gennaro Marini, pseud. di Aristodemo Cecchi, pubblica l'articolo *Dante giudicato da Lamartine*
- 20.XII.1856: Sébastien Rhéal scrive la lettera sulle *Contradictions de M. de Lamartine sur Dante et la Divine Comédie*, di lì a poco stampata nella «Revue philosophique et religieuse» di Parigi, t. VI, pp. 261-266
- 22.XII.1856: il «Risorgimento» di Torino ospita la lettera di Giovanni Prati
- 27.XII.1856: il «Passatempo» di Firenze-Livorno, I, 50, pp. 206-207, pubblica l'articolo satirico anonimo di Raffaello Foresi *Suicidio d'Alfonso di Lamartine*

- 27.XII.1856: sulla «Donna» di Genova, II, 73, pp. 577-580, esce l'articolo di Luigi Mercantini su *Dante Alighieri gazzettiere di piazza*
- 27.XII.1856: il «Messaggero di Parigi» ripropone la lettera di Prati
- 27.XII.1856: intervento antilamartiniano sull'«Arte» di Firenze, VI, 93
- 28.XII.1856: escono sul «Siècle» gli ultimi due §§ della *Note sur le Dante*
- 30.XII.1856: un anonimo corrispondente *Dalla Francia* dà conto della disputa Prati-Lamartine, «Il Poligrafo» di Palermo, vol. II, novembre [ma dicembre] 1856, pp. 319-321
- fine dicembre 1856 (o inizio 1857): la «Rivista contemporanea» di Torino riprende parzialmente la lettera di Prati
- 11.I.1857: Achille Gennarelli, *Dante e Lamartine*, «Lo spettatore» di Firenze, III, 2, pp. 19-21
- 15.I.1857: il n. 4 della «Rivista euganea» ristampa integralmente la lettera di Prati a Lamartine traendola dal «Messaggero di Parigi»
- 15.I.1857: l'«Eco dei teatri» di Firenze ristampa integralmente la lettera di Prati a Lamartine, III, 11
- 22.I.1857: «La sferza» di Brescia, VIII, 8, pp. 30-31, ristampa la lettera di Prati a Lamartine
- 22.I.1857: l'«Annotatore friulano con rivista politica» di Udine, V, 4, pp. 25-26, ristampa la lettera di Prati a Lamartine
- 22.I.1857: Anatole Claveau, *M. de Lamartine, Dante et les Italiens*, «Courrier franco-italien», IV, 4
- 24.I.1857: Piff interviene contro Lamartine sull'«Indicatore. Giornale letterario, umoristico, artistico, scientifico e teatrale» di Firenze, III, 22
- 29.I.1857: «Il Diavoletto. Giornale triestino», X, 29, 29.I.1857, p. 113, riproduce la lettera di Prati
- 29.I.1857: nell'«Annotatore friulano» di Udine, V, 5, pp. 36-37, un'anonima corrispondenza da Parigi datata 21.I.1857 commenta la disputa Prati-Lamartine
- 1.II.1857: Atto Vannucci, *Dante bestemmiato dal Lamartine*, «Rivista di Firenze»
- 1° e 15.II.1857: la «Rivista euganea» stampa la *Note sur le Dante*
- 5.II.1857: altro anonimo intervento sulla disputa Prati-Lamartine nell'«Annotatore friulano», V, 6, p. 42, in una corrispondenza da Parigi datata 31.I.1857
- 10.II.1857: su «La sferza», VIII, 16, pp. 61-63, l'articolo anonimo *Lamartine e Dante* ripropone dalla «Rivista euganea» la *Note sur le Dante* (§§ I-V) con breve cappello introduttivo
- 15 e 20.II.1857: articolo contro Lamartine nel «Baretti» di Palermo, 14 e 15

- marzo 1857: *Critique internationale*, «Bibliothèque universelle de Genève», pp. 292-303
- 15.IV.1857: il n. 10 della «Rivista euganea» stampa *Francesca da Rimini e il sig. Lamartine* di Niccolò Tommaseo
- 20.IV.1857: Lamartine ritratta parzialmente la *Note sur le Dante* scrivendo di Boileau sul «Siècle»
- 25.IV.1857: il «Passatempo» di Firenze recensisce l'articolo lamartiniano sul «Siècle» del 20.IV.1857
- 15.V.1857: il n. 12 della «Rivista euganea» stampa la replica a Tommaseo di Agostino Palesa, *Francesca da Rimini*
- maggio-giugno 1857: esce l'*entretien* su *Dante*, XVII del *Cours familier de littérature*
- giugno in. 1857: [Giuseppe Spandri], *Dante, Lamartine, Virginia*, Torino, Unione tipografico-editrice
- 9.VII.1857: Francesco Dall'Ongaro annuncia sul «Courrier franco-italien» le *Lettres à M. de Lamartine* di Benedetto Castiglia, Paris, Dentu (cfr. *infra*)
- 10.VII.1857: Beniamino Pandolfi stampa un articolo contro Lamartine nella «Ricerca» di Palermo, II, 4
- settembre 1857: Francesco De Sanctis, *Cours familier de littérature par M. de Lamartine*, «Rivista contemporanea» di Torino, V, vol. IX, pp. 57-76
- dicembre 1857: Benedetto Castiglia, *Dante Alighieri ou le problème de l'humanité au Moyen Age. Lettres à M. de Lamartine*, Paris, Dentu
- 1857: Niccolò Tommaseo scrive *Dante e il S. La Martine* e un altro testo anepigrafo, poi inclusi, con l'articolo su Francesca da Rimini e Lamartine uscito nella «Rivista euganea», nei *Nuovi studi su Dante*, Torino 1965, capp. III-V
- 1857: Francesco Domenico Guerrazzi, *La Torre di Nonza. Racconto storico*, Torino, Guigoni
- 1857: Michele Guitera de' Bozzi, *Dante Alighieri e Alfonso di Lamartine. Una revisione*, Livorno, Vigo
- 1857: Paolo Garelli, *Intorno a Dante. A Lamartine*, terzine, in Id., *Rime dedicate a mio figlio*, Firenze, Bencini
- 1857: Vincenzo Navarro, *A Dante bistrattato. Sonetto*, «Arpetta. Giornale di amenità letterarie per la Sicilia» di Palermo, 33
- 1857 (o 1858): Ercole Michilandi (pseud. di Michele Corinaldi) scrive le quartine di settenari *Ad un critico d'oltr'alpe che ha giudicato Dante senza capirlo*
- settembre 1857-giugno 1858: l'abbé Bensa pubblica una serie di articoli critici verso Lamartine interprete di Dante su «L'Univers» di Parigi, *Dante et M. de Lamartine*
- 1.II.1858: Alfred Cauvet, *Lamartine et ses Zoïles*, Paris, Serrière

- giugno 1858: Angelo Benci stampa sull'«Imparziale» di Firenze un sonetto contro Lamartine
- 1858: la «Favilla» di Palermo, 12, 13 e 15, ripropone tradotto in italiano il *Dante Alighieri ou le problème de l'humanité au Moyen Age* di Benedetto Castiglia
- 11 e 21.V.1859: Giuseppe Scialabba Gullo, *Dante e Alfieri*, carme in sciolti, «La Favilla» di Palermo, III, 12 e 13
- 1859: in risposta all'*entretien* dantesco del *Cours* di Lamartine, Raffaello Foresi pubblica il dialogo *La tantafèra. Commedia di Marco* nel mensile «Il Piovano Arlotto. Capricci mensuali d'una brigata di begli umori» di Firenze, II, pp. 42-60
- 1860: Marc Monnier, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, L. Hachette et C.^{ie}
- 31.III.1865: Francesco Domenico Guerrazzi condanna l'antidantismo di Lamartine nel suo «discorso» *I dannati*, inserito in una collettanea di scritti per il centenario dantesco, *Dante e il suo secolo. XIV maggio MDCCCLXV*, Firenze 1865, pp. 333-352
- 1865: Vincenzo Ramirez, *Poche rime alle molte ingiurie di Lamartine, quando chiamò l'Italia terra dei morti e Dante non genio creatore della Divina Commedia, ma un cantastorie del secolo XIV. Ode*, Trapani, Modica
- 1878: Filomeno Abate, *Dante dans les impressions de Lamartine*, Messine, Capra

Mario Allegri

Il Dante di Gaetano Trezza: da Gioberti e Schelling a una lettura ‘positiva’

In un recente saggio dedicato ai *Dantisti veronesi tra Otto e Novecento*¹ colpisce l'assenza, tra gli altri, quantomeno di Luigi Gaiter e di Gaetano Trezza, che ai testi e alle vicende del poeta fiorentino avevano riservato invece un'attenzione costante lungo tutta la loro vita. Il canonico Luigi Gaiter (1815-1895), insegnante di grande sensibilità pedagogica e civile nelle scuole veronesi e mantovane, collaboratore di riviste erudite e di giornali locali e nazionali (tra i tanti, «Il Collettore dell'Adige», «Archivio Veneto», «La Rivista di Firenze»), nella sua intensa attività di scrittura storico-letteraria e di ricerca linguistica sui dialetti nazionali si era esteso – si può ben dire – a tutti i campi dell'esegesi dantesca, fornendo spunti di notevole interesse filologico e interpretativo², di cui si riscontrano tracce, ahimè adespote, nella saggistica locale più recente sul poeta. Sacerdote, ma poi apostata, era anche Gaetano Trezza (1827-1892), letterato e filosofo positivista di gran fama al suo tempo, e tuttavia già quasi dimenticato ai primi del Novecento. Qualche dato biografico essenziale aiuterà quindi a rinfrescare la memoria di questo appassionato propugnatore del darwinismo e della critica scientifica in Italia, corrispondente e amico di intellettuali e studiosi di rilievo, in particolar modo pedagogisti, come Roberto Ardigò, Pasquale Villari, Andrea Angiulli, Giuseppe Melli, Felice Tocco, Aristide Gabelli³.

¹ P. Pellegrini, *Dantisti veronesi tra Otto e Novecento*, in Atti del convegno di studio *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, a cura di A. Castaldini e V. S. Gondola, Verona 2017, pp. 201-228.

² Cfr. A. Benoni *Luigi Gaiter (1815-1895) e la sua opera critico-letteraria*, tesi di laurea discussa, con chi scrive, nell'a.a. 1980-81 all'università di Padova, con un elenco di tutti i suoi scritti ordinati per tema, e la voce *Gaiter Luigi* di F. Brancaloni nel *DBI*, vol. 51, Roma 1998, pp. 312-313.

³ La bibliografia su Trezza è piuttosto ridotta e datata, quasi interamente a ridosso della morte. Cfr. G. Tarozzi *Il pensiero di G.T.*, Verona 1894; A. Jovacchini, *La vita e le opere del prof. G.T.*,

Ordinato sacerdote nel 1850 e insegnante nel Ginnasio di Verona, durante il biennio rivoluzionario Trezza non aveva mai fatto mistero dei suoi sentimenti patriottici e del suo autentico trasporto per il pensiero politico e filosofico di Vincenzo Gioberti, in quegli anni postrivoluzionari ancora più invisibile al governo austriaco e oggetto di feroci attacchi, anche sgradevolmente personali, da parte delle gerarchie cattoliche⁴. Le «audaci settimane del quarant'otto»⁵, avevano però avviato in lui un processo di distacco interiore e di presa di distanza dalla Chiesa, in primo luogo come soggetto di potere politico, che lo porterà poi all'abiura nel 1862. A questa radicale risoluzione, al culmine di un eterogeneo percorso di graduale conquista della verità scientifica opposta alla religiosa «rivelata», avevano concorso lo studio appassionato di Lucrezio (il problema religioso viene in lui sollecitato sulle prime dalla cultura letteraria) e dell'epicureismo e robuste, quanto non comuni, letture di teologi, storici delle religioni e scienziati come Ferdinand Baur, Edmond Schérer, Michel Nicolas, Marcellin Berthelot, Étienne Vacherot, David Friedrich Strauss, oltre alla rivelatrice *Origine delle specie* di Darwin e ai *Principi primi* di Spencer, decisivi per la sua definitiva riconversione laica.

Rimosso dall'insegnamento nel 1856 dal delegato governativo Gian Vittore De Jordis e nel 1860 incarcerato a Venezia come sovversivo liberale, Trezza era quindi espatriato dapprima in Lombardia e poi in Piemonte, tenendo successivamente cattedra a Cremona, dove ebbe per discepolo Napoleone Caix, e a Modena, per passare infine a Firenze, nominato, per interessamento di Villari, professore di letteratura latina presso l'Istituto di Studi Superiori, succedendo in quel ruolo ad Atto Vannucci e a Ruggiero Bonghi. Come in parecchi altri casi⁶, la soluzione, inaspettata nei tempi e negli esiti ideologici più radicali,

Lanciano 1895; P. Villari, *Commemorazione del prof. G. T. fatta nell'aula magna del R. I. di studi superiori pratici e di perfezionamento*, Firenze 1897; G. A. Ficocelli, *G. T. e il suo pensiero pedagogico*, Larino 1915. Cenni sparsi negli scritti di Francesco Torraca, Giuseppe Melli, Benedetto Croce. La voce *T.G.* non figura nel *DBI*.

⁴ Accaniti e ripetuti, in particolar modo, quelli della rivista gesuitica «La Civiltà Cattolica», ad opera soprattutto del padre Matteo Liberatore: cfr., tra i tanti, *La critica a Del Rinnovamento civile d'Italia*, 1852, III, vol. IX, pp. 127-145, e *Dell'ontologismo giobertiano*, 1853, IV, vol. IV, pp. 143-157, 398-414, 510-529, 620-638.

⁵ «Fu allora che nel mio petto acerbo si risvegliò un'ansia febbricitante di pensieri, di desideri, di dubbi: fu allora che attraversai le grandi tempeste che doveano purificarmi più tardi come in un nuovo lavacro di spirito»: G. Trezza, *Confessioni d'un scettico*, Verona-Padova 1878, p. 33.

⁶ C. Falconi, *Gli spretati o del diritto all'apostasia*, Firenze 1958, pp. 122-125. A Verona, la sua apostasia fu causa di grande scandalo, per cui il suo nome non figurò nell'*Albo dantesco veronese*, a cura di A. G. Zannoni, Milano 1865, per il sesto centenario della nascita del poeta, dove Gaiter è invece presente con una lirica. Nella città scaligera, i libri di Trezza si trovano perlopiù, e al completo, presso la Società Letteraria (1808), Gabinetto di Lettura di fortissima tradizione laica.

della questione nazionale e, per converso, le chiusure postunitarie, ancor più rigide, della Chiesa verso il libero pensiero avevano affrettato il percorso della sua secolarizzazione. Approdato al pensiero positivo, aderendo a quella Scuola Storica fiorentina che si opponeva duramente all'idealismo di stampo desancisiano, Trezza si darà ad una intensa e fortunata attività di conferenziere e di scrittura, pubblicando una lunga serie di saggi di argomento scientifico-letterario che gli avrebbero procurato un vasto consenso di lettori⁷. L'ultimo suo discorso pubblico su *Giordano Bruno*, pronunciato a Roma l'8 giugno 1889, è un po' la sintesi del suo percorso scientifico e ideologico verso la conquista definitiva del nuovo metodo critico. Del cristianesimo, tuttavia, egli ripudierà con forza soltanto il «sistema»⁸, ma non quello che definiva il «sentimento»⁹, congetturando, nelle *Confessioni d'un scettico*, dove «l'antico sacerdote e il nuovo positivista parlano ad una voce»¹⁰, una conciliazione ancora possibile:

(...) la parola ultima della scienza non consuonerebbe a quella della coscienza, quando si ravvisasse nel cristianesimo non un sistema di simboli, ma una adorazione di spirito? L'Ideale religioso non vivrebbe forse in quell'arcano di cose e di desiderj che sormonta sempre all'Ideale scientifico?¹¹

Ma già sul finire del secolo nell'Italia giolittiana avviata al dialogo non più sotterraneo con la Chiesa queste idee cominceranno a creare qualche imbarazzo¹². Con rare eccezioni, la memoria lo avrebbe presto assegnato quasi

⁷ Lucrezio (1870), *La critica moderna* (1874), *Epicuro e l'Epicureismo* (1877), *Studi critici* (1878) e *Nuovi studi critici* (1881), *San Paolo* (1882), *Le religioni e la religione* (1884), *Scienza e scuola* (1887), *Il pessimismo e l'evoluzione* (1890). Di notevole importanza sono anche l'*Epistolario di Aleano Aleani* (da lui curato in ricordo della stretta amicizia con il poeta negli anni veronesi e poi fiorentini, Verona-Padova 1879), e gli scritti di letteratura latina (Lucrezio, Tacito, Cicerone, Terenzio, Virgilio) riediti più volte fino alle soglie degli anni Ottanta del Novecento.

⁸ «Tu dunque vedi che le religioni sono impossibili omai per un cervello moderno educato alla scuola scientifica della natura. L'avvenire le discaccerà tutte dal suo seno e vivrà solo superstita a tanti naufragi quell'ideale che ciascuna età si trasmette di mano in mano come lampana di vita nelle panatenee cosmiche le quali si rinfrescheranno ad ogni stagione del tempo»: G. Trezza, 1878, p. 48.

⁹ «Il sistema, qualunque sia, del cristianesimo è destinato a perire: ma non perirà giammai il sentimento che Gesù creò nelle caste anime che hanno sete di adorazione di sacrificio e di giustizia; il divino del cristianesimo è qui, non in quella scorza di sovrannaturale in che lo implicarono le immaginazioni esaltate del suo secolo»: G. Trezza, *Cristianesimo e scienza*, Milano 1867, p. 236 (estratto dall'*«Annuario Filosofico del Libero Pensatore»*).

¹⁰ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari 1956, p. 397.

¹¹ G. Trezza, 1867, p. 237.

¹² Significativa la vicenda dell'epigrafe posta dopo la morte sulla casa di Trezza in via Carducci 13 a Firenze e dettata da Mario Rapisardi: rispetto alla prima scrittura, alcune righe di forte intonazione anticlericale furono cancellate.

soltanto ad una triade di pensatori apostati con Roberto Ardigò e Ausonio Franchi. A torto, perché, come scriverà Croce,

Trezza non fu ingegno e animo comune (...) e diverso dal volgo positivistico, fu assai versato in istoria, letteratura e filologia; e non c'è quasi grande problema di storia letteraria, delle religioni, della civiltà, che egli non abbia toccato. Non raggiunse, a dir vero, nelle sue trattazioni, conclusioni importanti e originali; nondimeno, quando l'Italia stagnava nella più stupida micrologia, egli non perse l'abito di «guardar le cose dall'alto», come avrebbe detto il De Sanctis, che questo atteggiamento considerava come caratteristica dell'ingegno serio. E per questa parte si sarebbe potuto, e si potrebbe ancora, imparare qualcosa dal Trezza¹³.

E Gaetano Salvemini, riprendendo il 15 novembre 1949 l'insegnamento di storia moderna all'università di Firenze, nel ripercorrere le tappe della sua formazione nel periodo fiorentino ricorderà, ancora con immutata gratitudine, la figura del suo professore veronese di letteratura latina come «un altro maestro, che mi fece fermentare»¹⁴. Del pensiero positivo Trezza respingerà il puro determinismo, correggendolo in ambito letterario con il comparativismo, di cui sottolineava, a fronte di sin troppo diffusi accostamenti approssimativi, il valore metodologico, intitolando alla *Critica comparata* l'ottavo capitolo della sua *Critica moderna*.

In chiave, per l'appunto, comparativistica sono i suoi due saggi danteschi che qui esamineremo: *La Divina Commedia considerata in relazione coll'ontologia* e *Dante, Shakespeare, Goethe nella rinascenza europea*¹⁵. Due approcci metodologici assai differenti, riverberi delle due stagioni tanto diverse del suo pensiero, che tuttavia conservano un tratto comune nella passionalità e nella cifra letteraria della scrittura critica, peraltro caratteristica di tanta saggistica ottocentesca. Trezza – scriverà Tarozzi – era sostanzialmente «un letterato pensatore» e «rimase un asceta del libero pensiero, come era stato un asceta della fede»¹⁶. Il primo era apparso a puntate sul bisettimanale «Il Collettore dell'Adige», cui soprattutto Gaiter collaborava con regolarità, tra la fine del 1853 (III, n. 78) e l'inizio del 1854 (IV, n. 10), per poi essere pubblicato a parte in forma di *Discorso* indirizzato all'amico abate Luigi Castellazzo.

¹³ B. Croce, 1956, p. 395.

¹⁴ G. Salvemini, *Che cos'è la cultura?*, Parma 1954, p. 40.

¹⁵ Rispettivamente, Verona 1854, pp. 1-44, e Verona 1888 (*Dante* alle pp. 29-87).

¹⁶ G. Tarozzi, 1894, p. 28.

La *Commedia* e Dante sono stati per lui un riferimento primario delle sue riflessioni, prima e dopo la rinuncia all'abito talare. Egli mostra anzitutto una conoscenza approfondita e composita della bibliografia sul poema: dagli studi, nei suoi anni ormai già capisaldi della letteratura dantesca, di Vico, Alfieri, Foscolo e Monti, a quelli più contemporanei di Giovanni Marchetti, Paolo Costa, Giovanni Battista Cereseto, Carlo Troya, Cesare Balbo, Giovanni Battista Niccolini, Niccolò Tommaseo e, soprattutto, di Vincenzo Gioberti. Di rilievo notevole è la conoscenza dei contributi danteschi europei, francesi e più ancora tedeschi: da quelli di Antoine-Frédéric Ozanam e degli Schlegel alle edizioni filologiche di Karl Witte, fondatore della «Deutsche Dante-Gesellschaft», agli spunti contenuti nelle *Lezioni di estetica* di Hegel e nei *Vorträge und Studien über Dante Alighieri* del suo allievo Karl Friedrich Goeschel. Colpisce soprattutto la conoscenza, a quel tempo quasi unica in Italia, del saggio di Friedrich Schelling su Dante in relazione al pensiero filosofico (*Über Dante in philosophischer Beziehung*) pubblicato nel 1803 sull'ultimo numero del «Kritisches Journal der Philosophie» edito a Jena in collaborazione con Hegel: un saggio di straordinaria importanza, sia per la critica dantesca sia per gli sviluppi successivi del pensiero schellinghiano, come aveva notato un giovanissimo Ezio Raimondi¹⁷, e ripreso in tempi recenti Massimo Cacciari¹⁸. Trezza lo aveva letto nella prima traduzione italiana di Domenico Mazzoni (ma senza commento, per cui quello del prete veronese, per quanto ci è noto, può esserne considerato il primo a stampa¹⁹), inclusa nel terzo volume delle

¹⁷ E. Raimondi, *Del saggio di Schelling su Dante*, in «Convivium», n.s., 1947, 2, pp. 173-180: «Il saggio dello Schelling su Dante (...) quantunque possieda un valore di studio autonomo, può tuttavia essere vantaggiosamente riferito alle successive *Vorlesungen über Aesthetik* ed ancora esserne considerato come un'armoniosa introduzione, giacché alla luce dello svolgimento posteriore, in grazia di una più vasta ricchezza analitica, molti dei concetti riescono più definiti e più solidi di quanto non appaia ad un esame distinto e isolato», p. 173. L'interpretazione di Raimondi del saggio di Schelling è stata, peraltro, oggetto di pesanti rilievi («del tutto infondata») in *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*, a cura di G.F. Frigo, G. Vellucci, Firenze 1994, pp. 76-78, dove non c'è traccia del saggio di Trezza.

¹⁸ M. Cacciari, *Il Dante di Schelling*, in *Libertà e Natura. Prospettive schellinghiane*, a cura di E. C. Corriero, Torino 2017, pp. 115-124: «Credo che la relazione che lega Schelling a Dante possa (...) costituire una traccia privilegiata per intendere snodi fondamentali generali della maturazione del suo sistema filosofico, sia nei confronti di Fichte che di Hegel. (...) Penso sia impossibile trovare un precedente scritto su Dante che possa reggere il confronto con il saggio schellinghiano», p. 115.

¹⁹ Firenze 1844, pp. 263-272. Il saggio di Schelling seguiva nel volume la lezione *Dell'Universalità e Nazionalità della Divina Commedia*, che Niccolini aveva tenuto all'Accademia della Crusca il 14 settembre 1830. La traduzione di Mazzoni verrà in seguito riprodotta nell'edizione delle *Lettere sopra la Divina Commedia* di Giovanni Battista Brocchi, Berlino 1855, nonché nelle successive numerose ristampe delle opere di Niccolini, e sarà dunque per molto tempo il tramite di maggior diffusione di questo scritto di Schelling.

Opere di Giovanni Battista Niccolini, autore da lui molto apprezzato, come risulta dal confronto con le citazioni da Schelling qui riportate; ma lo conosceva anche attraverso le rassegne della filosofia tedesca contemporanea di Pierre Leroux e Adolphe Lèbre sulla «Revue des Deux Mondes», che gli erano familiari. Non è nemmeno da escludere, potendo egli vantare una certa conoscenza della lingua tedesca, anche una lettura diretta, come lasciano intendere alcuni cenni sullo stile e sull'«idioma» del filosofo²⁰.

Trezza legge il saggio del tedesco mettendo a confronto alcuni suoi passi cruciali con l'interpretazione degli scritti danteschi di Gioberti, sui quali egli fonda la sua lettura in chiave «ontologica». L'interesse di Gioberti per Dante è precoce e di lunga durata, e trapela da ogni suo scritto, filosofico o politico, pur non concretandosi mai in un'opera specifica. Già ai suoi vent'anni risalgono le chiose alla *Commedia* che verranno utilizzate postume per l'edizione curata dalla Crusca in occasione del sesto centenario della nascita del poeta²¹. Ma il nome e l'intera opera di Dante ricorrono in ogni altro suo scritto: dalla *Teorica del sovrannaturale* (1838) al trattato *Del bello* (1841), postillato con molta attenzione da Trezza; dal *Primato morale e civile degli Italiani* (1843) al *Gesuita moderno* (1848) e al *Rinnovamento civile d'Italia* (1851), per finire con i due volumi della *Protologia* (1857-1858) edita incompletata dopo la morte per cura di Giuseppe Massari. Per Gioberti, Dante era stato «il primo e l'ultimo che avesse altamente poetato sotto i dettami del Cristianesimo», prima che «le lettere italiane» tralignassero «sviandosi dal loro principio»²². Egli aveva scritto uno di quei libri «onnipotenti e multiformi» sui quali si sarebbe rifondata un'intera civiltà, quella italiana ed europea, come Omero prima di lui aveva fatto con quelle greca e latina²³. La *Commedia*, pertanto, andava considerata

quasi la Genesi universale delle lettere e arti cristiane, in quanto tutti i germi tipici dell'estetica moderna vi si trovano racchiusi e inizialmente esplicati.

²⁰ «lo stile poi, convien confessarlo, è tale da farne tramortir di spavento un purista; perché ivi le idee vanno in ragion inversa delle parole: queste poche, forti, vibrato, quelle molte, profonde, nuove talvolta (...).», G. Trezza, 1854, p. 18. Per le successive citazioni da questo saggio nel nostro testo basterà il numero di pagina tra parentesi tonde, con riferimento soltanto alle più estese per non appesantire troppo la lettura con continui rimandi.

²¹ *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca, con le chiose di Vincenzo Gioberti*, Napoli 1866.

²² V. Gioberti, *Teorica del sovrannaturale, o sia, Discorso sulle convenienze della religione rivelata colla mente umana e col progresso civile delle nazioni*, Torino 1849, p. 327.

²³ V. Gioberti, *Del Bello*, Firenze 1845, pp. 291-293. Il raffronto con Omero derivava dalla lettura di Vico e della *Difesa di Dante* di Gasparo Gozzi.

Considerata per questo verso, si potrebbe avere per Primo estetico; se non che le sue ricchezze si debbono rapportare originalmente alla parola israelitica e cristiana, nelle quali ogni seminale modello delle lettere dantesche e moderne si trova. Il merito sovrano di Dante è di essere stato il primo a cogliere le potenziali bellezze della parola evangelica e ad improntarle in una nuova lingua; onde il suo poema è veramente la Bibbia umana del nuovo incivilimento, essendo per ragion di tempo e di pregio il primo riverbero della divina. La sua preminenza deriva obbiettivamente dal principio di creazione, che avendo trovato nel robusto ingegno del gran poeta un terreno proporzionale, vi produsse tali frutti di miracolo, cui la mente umana non potrà forse uguagliare giammai. Da tal principio nasce l'ampiezza del lavoro cosmopolitico, anzi immenso ed eterno, quanto ai confini, e veramente infinito: non di quella infinità panteistica che nel discreto consiste, ma di quella che emerge dal continuo, e importa la semplicità e l'immanenza; enciclopedico e polistorico, perché abbraccia tutte le specie di concetti, di fatti, di fenomeni, di cognizioni: universale nella poesia, nell'eloquenza e nelle gentili arti, come quello che è subbiettivo ed obbiettivo ad un tempo, acchiude germinalmente le varie sorti dei parti immaginativi, comprende i modelli ideali ed individuati, in cui s'incarnano tali lavori, e ha verso le altre maniere di poesia e di facondia l'attinenza del genere verso le specie, *abbracciando potenzialmente le lettere avvenire* e le arti del mondo cristiano.

Da ciò nasce che il lavoro di Dante, propriamente parlando, non ha protagonista; *o più tosto il suo protagonista è l'Idea, che ad ogni passo traluce rotto il diafano velo delle immagini, e poeticamente s'impronta ed incorpora nell'universo*²⁴. [corsivi nostri]

Dai trasporti giovanili per l'*Inferno*, riconosciuto come lettura connaturata ad ogni passionale giovinezza, Gioberti giungerà progressivamente ad un apprezzamento *intero* delle altre due cantiche, consone ad una sensibilità più matura e rasserenata, per così sintetizzare:

L'inferno rappresenta la mimesi assoluta; il purgatorio è la metessi²⁵ incoata e progressiva (come si vede nel paradiso terrestre, che è la metessi del celeste); il paradiso è la metessi perfetta congiunta all'idea²⁶.

²⁴ V. Gioberti, *Del Primato morale e civile degli Italiani*, Bruxelles 1845, pp. 378-379.

²⁵ Nel pensiero platonico, la partecipazione delle cose sensibili alla razionalità delle idee.

²⁶ V. Gioberti, *Protologia*, II, Torino 1857, p. 77.

Il pregiudizio romantico contemporaneo – ma non solo – sul Dante teologo e scienziato viene non soltanto rifiutato da Gioberti, ma addirittura capovolto: «Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore *se non fosse stato filosofo e teologo insigne*. Come filosofo, *egli accoppia l'ingegno psicologico coll'ontologico* per natura così diversi, raramente congiunti e tuttavia egualmente richiesti alla perfetta speculazione»²⁷. [corsivi nostri]

In un passo poi della *Protologia* dedicato ad un parallelo tra Ariosto (il reale mondano) e Dante (il reale trascendente), lo stile del fiorentino veniva così fissato da Gioberti:

Lo stile dell'Ariosto è mimetico, quel di Dante metessico. L'uno esprime il sensibile e si diffonde nello spazio come la natura, ond'è largo, espansivo, abbondante. *L'altro esprime l'intelligibile, e si restringe nell'uno*; è ricco, ma conciso, stringato, *concentrativo*. L'uno è pittorico, l'altro è scultorio. L'uno è epico, l'altro lirico specialmente. L'uno somiglia a quel di Omero, l'altro non ha modello. Dante *afferra sempre il lato ideale delle cose e mentalizza il sensibile*. L'Ariosto all'incontro²⁸. [corsivi nostri]

Proprio dalle considerazioni che abbiamo qui riassunte muove l'analisi del prete veronese, secondo il quale per cogliere nella sua pienezza il senso della *Commedia* era necessario, rispetto agli approcci filologici, storici, estetici, tutti parziali, considerarne, in opposizione allo psicologismo di Antonio Rosmini, soprattutto «*l'elemento ontologico* che tutta la signoreggia», ovvero la partecipazione assoluta dell'ideale al fatto concreto, perché «nessun poeta fu più ontologico del gran Fiorentino, nessuno si spinse con ali più forti nel benigno etere dell'Idea, ed abbracciò con più vasta sintesi l'universo e Dio». (6) Il genio dantesco era, per eccellenza, «sintetico» e «concentratore», qualità imprescindibili nelle creazioni artistiche:

l'ispirazione che crea non vien dirò così, eccita se non dall'idea che la precede, non scaturisce che dal suo seno; *quindi non si avrà mai il fantasma, se prima non si abbia l'idea: ma l'idea non è che nelle regioni della sintesi* a cui non arriva che il Genio, e dove entrò più innanzi di tutti l'Allighieri. Ecco quindi perché ragione sia tanto necessaria l'immaginativa, facoltà sintetica per eccellenza in qualunque grande lavoro. (7) [corsivi nostri]

²⁷ V. Gioberti, 1845, p. 282.

²⁸ V. Gioberti, *Protologia*, I, Torino 1857, p. 111.

«Sintetico», dunque

quel suo fare largo, che molto in poco raccoglie, che non disperde ma condensa, quel scegliere che egli fa con molta avvedutezza gli eccessi, gli estremi, le cime, a così dir delle cose, caratteri tutti della sintesi, ed è questa appunto la ragione che in Dante il sublime prevale sul bello, perché il bello vien dall'analisi, il sublime dalla sintesi. (8-9)

A dimostrazione, Trezza porta qui tre delle numerose «verità dell'ontologia» sintetizzate in più luoghi della tricosmia dantesca. L'incessante andamento delle forze cosmiche governato dalla causa prima:

Colui lo cui saver tutto trascende,
fece li cieli e diè lor chi conduce
sì, ch'ogni parte ad ogni parte splende,
distribuendo igualmente la luce.
Similmente a li splendor mondani
ordinò general ministra e duce
che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension de' senni umani;
per ch'una gente impera e l'altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue.
Vostro saver non ha contasto a lei:
questa provvede, giudica, e persegue
suo regno come il loro li altri dèi.
Le sue permutazion non hanno triegue:
necessità la fa essere veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue.
(*Inf.*, VII, 73-90)

La limitatezza dell'universo, della natura e dell'uomo nel loro stato presente:

Di che l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi antomata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla?
(*Purg.*, X, 127-129)

Infine, l'universo concepito «come un complesso di forze vive che rampollano dall'atto creativo, ciascuna per istinto, uffici, e vitalità dinamica diverse dall'altre». (9) Un'anticipazione, ci vede Trezza, della *Teleologia cosmica* di Gioberti²⁹:

Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al qual è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.
(*Par.*, I, 103-114)

Commenta Trezza:

Tu ci vedi indovinato uno dei più importanti canoni ontologici, provato da tutte le ragioni della scienza moderna, che cioè l'uomo, la terra, la natura, l'universo tutto quanto nel loro stato presente non sono che un principio, un abbozzo, un germe lontano dal suo dialettico compimento; canone che solo basta a spiegare le apparenti imperfezioni della creazione, gli inesplicabili misteri di natura, e mostrare la irragionevolezza dello scetticismo. (9-10)

La straordinaria capacità «sintetica» di Dante Trezza la coglie ed esemplifica anche in singoli versi, come quelli di *Par.* XV («come la prima equalità v'apparse», 74, o «ond'io, che son mortal, mi sento in questa/ disagguaglianza, 82-83») nei quali vede «addombrato, in un cenno, un canone della filosofia infinitesimale» prospettata da Gioberti nella *Teorica del sovrannaturale*³⁰.

²⁹ Della quale Gioberti si riprometteva di trattare nel *Saggio Quinto* incluso nella *Protologia*, vol. II, pp. 395-397, rimasto incompiuto.

³⁰ Ovvero, che «in Dio, come infinito, le contraddizioni s'immedesimano insieme; il qual calcolo non è che la traduzione scientifica dell'adagio scolastico e volgare, che Iddio comprende eminentemente tutte le perfezioni create». (V. Gioberti, 1849, p. 241)

Appoggiandosi a Gioberti, Trezza affronta e corregge in parte la lettura del saggio dantesco di Schelling. Il filosofo tedesco, che muore proprio nell'agosto del 1854, aveva tradotto frammenti sparsi di canti e l'intero secondo del *Paradiso*, dedicando al poeta fiorentino persino un sonetto (*An Dante*). In polemica con lo storico letterario Friedrich Bouterwek (1766-1828), autore di una monumentale *Storia della poesia e dell'eloquenza* a partire dal tredicesimo secolo (Göttingen 1801-1819, in 12 volumi), dove un capitolo era dedicato all'Italia e, appunto, a Dante³¹, Schelling aveva pubblicato due saggi sulla *Commedia*, entrambi compresi nella *Filosofia dell'arte*³², contestando con forza le conclusioni di Bouterwek sul poema: un progetto storico-allegorico, a dire di questi, «troppo artificioso» nel quale il sentimento artistico («das Kunstgefühl») aveva poco a che vedere con ciò che nella *Commedia* era «il sistema», per cui, alla fine, l'autore si era smarrito nella sua stessa creazione, della quale si poteva apprezzare, ma solo per frammenti, una «Anthologie» di passi, quadri e similitudini, negandole tuttavia un disegno unitario e organico. Rispetto a quanti, come Bouterwek, avevano visto raffigurata nella *Commedia* «un'epoca speciale, un aspetto solo della storia dei secoli», Trezza sottolinea invece un carattere che nessun altro poema prima di Dante poteva vantare, cioè, «come avverte profondamente lo Schelling (...), un modo di considerare l'universo in generale». Cosicché, in accordo con il filosofo di Jena, per Trezza l'Allighieri

appartiene a tutti i secoli perché tutti gli ha precorsi, divinando col suo genio quello che ancor non era: non si può negare che la storia del suo secolo vi sia ritratta con colori più forti, e che egli abbia in gran parte tolto di là l'elemento fantastico delle sue cantiche, ma il suo genio sintetico, volendo spiegare la storia, e i destini del suo secolo, si trovò costretto a interrogare la storia del passato e le preparazioni dell'avvenire, intelletto divinatorio dell'umana sapienza, come lo chiama l'illustre G.B. Niccolini, vate insieme e profeta dell'umanità. (11) [corsivo mio]

³¹ L'opera di Bouterwek ebbe una certa risonanza in Italia, apprezzata tra i contemporanei da Giovanni Berchet e Giovita Scalvini, e nel Novecento ripresa in alcuni spunti da Croce, a proposito del «motivo critico dei due Danti e della dualità della *Commedia*» (B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1921, pp. 185-186).

³² Oltre al *Dante sotto l'aspetto filosofico* (è il titolo generalmente attribuito a questo saggio in traduzione italiana) commentato da Trezza, anche *Dante e l'epica moderna* e una noterella velenosa *Contro Bouterwek*, accusato di superficialità, nel «Kritisches Journal der Philosophie», ora riprodotto in traduzione italiana in G.F. Frigo, G. Vellucci, 1994.

Certamente, aveva osservato Schelling, nella *Commedia* era contenuta «in una bene espressa unità tutta la materia del tempo del Poeta», storia, religione, scienza, poesia; ma essa andava considerata non soltanto in relazione al suo tempo, bensì «nel suo universale valore, e come tipo originale di tutta la moderna poesia»³³. Donde, aveva subito anticipato Trezza nelle prime pagine del suo saggio, il rigetto di ogni interpretazione strettamente storica o strumentalmente politica, tra le più prevalenti invece in quel momento:

Restringere il concetto poetico della *Commedia* alle piccole passioni di un Municipio: supporre uno spreco tanto immane di ingegno pel trionfo di una passione, per le irruzze di una famiglia, sarebbe lo stesso che svisare profanamente l'intendimento dell'ingegno più sovrano d'Italia, e legare, per così esprimersi, ad uno scoglio Prometeo in quella che spiega il volo per librarsi sino al cielo, e rapire al sole un raggio di luce. (8)

Nel suo veemente trasporto per questo «poema di tutti i poemi» («das Gedicht aller Gedichte»), «poesia della stessa poesia moderna» («die Poesie der modernen Poesie selbst»: Schelling usa per la *Commedia* indifferentemente *Dichtung*, *Poem*, *Poesie* quasi a volerla significare come summa e apice di tutti i generi poetici) e per Dante quale «creatore dell'arte moderna» («der Schöpfer der modernen Kunst»), Schelling non aveva lesinato termini religiosi: «santuario» («Heiligtum») della poesia moderna l'aveva definito in un passo della *Filosofia dell'arte*, collocando poi il suo autore in quel «Santissimo» («im Allerheiligsten») dove religione e poesia si sposano, operando per primo un distacco netto e irrecuperabile con la poesia antica. Il poema dantesco non rispondeva ad un genere preciso, né obbediva a regole prestabilite e, men che meno, era una «Mischung» di tutti i generi e di tutti gli elementi: piuttosto, era «un misto tutto quanto proprio, in qualche modo organico, da non riprodursi novamente da un'arte arbitraria ed a capriccio, un assoluto individuo da non paragonarsi ad altri che a sé medesimo». (Sch., 264)

In cosa l'arte moderna si distingueva dall'antica, e perché Dante ne era considerato il fondatore? Per Schelling, necessità dell'arte moderna è che

l'individuo concentri in un tutto la parte del mondo a lui rivelata, e dai materiali del suo tempo, dalla storia e scienza di esso, si crei la sua propria mito-

³³ In G.B. Niccolini, 1844, p. 264. Le citazioni che seguono dal saggio di Schelling (indicate nel nostro testo con la sigla Sch. e con il numero di pagina tra parentesi tonde) sono tratte dalla traduzione, cit., di Domenico Mazzoni, disponibile per Trezza, e più aderente all'originale e allo stile di scrittura del tedesco.

logia; giacché nel modo che l'antichità è nel complesso il mondo dei generi, così la moderna età è il mondo degli individui. In quello il genere prevale sul particolare; il genere agisce come individuo: qui al contrario il punto di partenza è la particolarità che deve inalzarsi alla generalità. Nel mondo antico per questa ragione tutto è permanente, immutabile: pare che la pluralità non abbia potenza alcuna, non avendo l'individuo altro concetto che quello di tutti. La legge stabile del nuovo mondo è al contrario la mutabilità e cangiabilità; il circolo che abbraccia le sue distinzioni non è circoscritto, ma dilatabile in infinito per l'attività degli individui, e siccome alla poesia è essenziale la universalità, così è necessariamente richiesto che l'individuo sia tale nella sua più sublime naturalezza, da poter acquistare un nuovo valore universale, e per mezzo della particolarità in lui perfezionata divenire novamente assoluto. A motivo appunto di questo pregio del tutto individuale del suo Poema, non paragonabile a niun altro, è Dante il creatore dell'arte moderna, la quale è impossibile immaginare senza questa arbitraria necessità e senza questo necessario arbitrio. (Sch., 264-265)

Osserva, a questo proposito Cacciari, sottolineando come questa lettura della poesia di Dante opererà nella elaborazione successiva del pensiero di Schelling:

La necessità della forma artistica, come mostra se stessa nella *Commedia*, consiste nel dar vita a *individualità universali*. Concetto e figura non si giustappongono per poi tentare accordi o "compromessi". La figura nella sua singolarità è *straordinaria*, fino a risultare universale e necessaria. Cioè *eterna*. Tutte le figure della *Commedia*, infatti, lo sono, tutte sottratte a contingenza e accidentalità³⁴.

Lasciamo ad altri le interpretazioni diverse del pensiero di questo Schelling sulla *Commedia*. Qui ci interessa il giudizio che ne dà Trezza, saldissimo nella convinzione che per «comprendere adunque profondamente la Divina Commedia bisogna considerarla da un punto di vista ontologico, adoperare un metodo sintetico», poiché «niun altro poeta è meglio sintetico di Dante». (8) Per Trezza, merito di Gioberti, e anche di Schelling (ma solo in parte, come vedremo), era l'aver attribuito un valore preponderante al legame intimo tra l'invenzione letteraria e la filosofia, nel quale, al contrario, i precedenti lettori di Dante avevano ravvisato un pesante fardello: di qui, l'attribuzione

³⁴ M. Cacciari, 2017, p. 118.

di valori differenti alle tre cantiche, con una predilezione fino allora quasi universale per l'*Inferno*, sciogliendo in tal modo l'unità del poema. Scartato il metodo psicologico di analisi (in quanto muoveva dalla soggettività pensante, Gioberti aveva definito *psicologismo* il sistema di Rosmini, qui citato indirettamente, forse per prudenza³⁵, come «un sommo Filosofo italiano»), in quello ontologico Trezza ravvisa due esiti differenti: «la sintesi *panteistica* che confonde, la *dialettica* che armonizza»³⁶. (13) Alla prima, da intendersi nel senso contemporaneo idealistico e romantico, egli riconduce la triade di «robusti e profondi pensatori d'Alemagna» costituita da Fichte, Schelling e Hegel: «tre genj che si trassero dietro ciascuno alla lor volta un corteggio d'intelligenze inebbriate dalla loro parola, ma sviate fatalmente dalle vertigini del loro sublime delirio». (14) Tutti e tre in misura e maniera diverse erano stati lettori e commentatori della *Commedia*. Fichte ne aveva tradotto parti del *Purgatorio*, Schelling, come abbiamo visto, l'aveva eletta addirittura «la poesia dell'età moderna»; più tiepido, invece, Hegel, pur considerandola l'opera più significativa e compiuta dell'intero medioevo, il suo vero e proprio *epos*, anche se privo di un'azione generale prodotta in modo individuale, che in Dante è supplita dalla eterna azione divina. I loro sistemi filosofici si connettevano, per Trezza, profondamente l'uno con l'altro («Ognun vede che il sistema ontologico è pur unico, quanto al fondo»), ma con un esito comune «apertamente panteistico», secondo un processo che egli, in funzione della propria lettura dantesca, compendia in questa lunga digressione, necessaria per intendere i punti, a suo parere, di «sviamento» dei pur «robusti» pensatori:

Fichte spinse alle conseguenze estreme i principj di Kant; Schelling quelli di Fichte, e tutti vanno a terminarsi nel fiero panteismo di Hegel. Il loro progresso, a chi ben noti, è severamente logico, la sintesi dell'uno fa scala alla sintesi dell'altro. Fichte si levò sull'*Io* di Kant, e senza togliergli l'elemento subiettivo, lo mise al centro dell'universo, re solitario di un mondo che non è, se non perch'egli lo pone colla forza del suo pensiero creatore. Schelling si spinse più avanti (...): di vero ei disfece, a così dire, il limite soggettivo del *me* di Fichte; lo rese obiettivo, infinito: tale che contiene in se medesimo tutte le esistenze

³⁵ In quel momento, l'opera del roveretano era sottoposta alla severa disamina, e a rischio ancora di condanna, della Sacra Congregazione. Per il Dante di Rosmini, si veda in questo volume il saggio di Stefania Zanardi.

³⁶ In nota, a beneficio del lettore, una glossa di Raffaello Lambruschini: «Si chiama meramente *psicologica* quella filosofia che tutti gli elementi della cognizione attribuisce allo spirito: e *ontologica* quella che riconosce anco nelle idee razionali un oggetto esistente al di fuori».

possibili, in cui si meschiano gli estremi, l'ideale e il reale, confondendosi nell'assoluto. La natura quindi e lo spirito non sono più elementi opposti e diversi l'un l'altro; essi non sono che due *modi* del *me* infinito, che è vita dell'universo, e si manifesta in lui perennemente, nella natura come obietto, nello spirito come subietto; ma sempre identico, lo stesso sempre. Tutto dunque, secondo lo Schelling, natura e spirito, reale e ideale, si confondono nell'assoluto: ma l'elemento ideale, la ragione assoluta, com'ei la chiama, (e qui si ponga mente a questa teorica del filosofo di Berlino, perché la vedremo applicata da Lui alla Divina Commedia) giace nella natura come rinvolta, meschiata, degradata senza coscienza di sé stessa, stupidamente confusa nella materia; ma v'è nell'assoluto una forza operosa che lo affatica di moto in moto, che lo spinge a fendere l'oscuro drappo della natura che lo cinge, a crollarsi d'attorno l'ombra che lo preme; ond'egli a poco a poco si rialza, e lento lento va prendendo lo scalèo dell'esistenze, sale di grado in grado, e salendo depone la invoglia sensata, si fa idea, spirito, finché terminandosi nell'*uomo* riceve in lui coscienza di sé, sente se stesso; la qual coscienza va sempre più maturandosi, rischiarandosi divenendo assoluta. L'Hegel discepolo di Schelling, tenendo quanto alla sostanza le idee del maestro, le modificò profondamente con quella sua nuova teorica del *diventare* (*werden*): sintesi dialettica fra il nulla e l'essere; dove il pensiero stimolato da un conato perenne, si svolge successivamente, di concetto in concetto, di idea in idea, e così via fino all'assoluto, termine fisso, ove quieti il misterioso discorrimento. Quindi, secondo l'Hegel, lo sviluppo cosmico, non è altro che lo sviluppo del pensiero assoluto, della ragione assoluta; le fasi ch'ella percorre nel suo corso sono le fasi del mondo, e si esprime nelle epoche della natura e della storia: la storia nei secoli è storia di Dio. L'idea ha perduto nella natura la coscienza di sé (e in questo si toccano lo Schelling e l'Hegel) v'è come caduta: finalmente dopo un volgere spaventoso di secoli, ella si rileva, giunge alla coscienza di sé, piglia una forma novella, ma secondo l'Hegel, questa nuova forma non è l'*uomo* come voleva Schelling, è l'*umanità*: non è punto nell'individuo, e nella specie che la ragione divina si manifesta come assoluta, gl'individui, necessariamente limitati non possono adempier Dio in se medesimi; quindi essi scompajono, e l'annientano; l'umanità sola sopravvive, ed è appunto nella natura e nell'umanità, che l'idea va compiendo se stessa, e l'estremo svolgimento dell'umanità sarà la matura e perfetta coscienza di Dio. Or Egli ancor non è: ma si va maturando e formando: quasi farfalla per entro ai veli della crisalide. (15-17)

Un sistema, per il sacerdote cattolico veronese, dalle conseguenze «funeste alla fede e alla morale». E tuttavia, se adattato «anche agli ordini dell'arte

e delle lettere», se ne dovevano riconoscere senza fatica i notevoli benefici, avendone esso allargato diffusamente i confini:

Vi sono errori capitali, ma sono di quelli che presentano grandi verità: sono errori del Genio che non allontanano tanto dal vero, quanto ci fanno sentire (...) di averci condotti in quelle regioni dove soltanto si può sperar di trovarlo³⁷; tra gli altri l'Hegel applicò il suo sistema all'estetica e ne trasse idee nuove e profonde. (17)

Più di tutti, era stato Schelling, secondo Trezza, a tentare una spiegazione ontologica della *Commedia*, anche se, in sintesi, egli faceva «pensare l'Alighieri come un filosofo panteista del secolo decimo nono». Nondimeno, confessava «di aver conosciuta la Divina Commedia più dagli errori profondi di Schelling, che dalle infinite pagine dei nostri interpreti, parecchi dei quali non andarono più che tanto di là dalla corteccia». Merito maggiore del tedesco era di aver cercato nel poema dantesco

un *modo*, come disse egli stesso, di considerare l'universo in generale: cercò l'*Idea* che si nascondeva sotto il velame dei simboli: e questo fu certamente un gran passo fatto nello studio della Divina Commedia; che in vero Dante si potrebbe chiamare il poeta dell'*Idea*, e la Divina Commedia la sintesi più grandiosa dell'*Idea* fatta dall'ingegno umano; ma egli non fece che sostituirci la sua idea panteistica, e così svisò tutto il poema. (18-19)

Quale Idea? Quella rappresentata, nella tricosmia dell'oltretomba, nei tre gradi di natura, storia e arte, e che prima si degrada, poi poco per volta si purga ed infine «compie e termina sé stessa, indiandosi nella piena coscienza del suo essere già maturo». Ma proprio qui stava, per Trezza, «il vizio fondamentale della sua teorica», nella misura in cui egli non aveva afferrato che invece «l'elemento oltranaturale» permea di sé *tutto* il poema, dalla prima all'ultima parola. Qui è il sacerdote, non ancora dubbioso, che confuta il filosofo:

(...) quella sua Idea che è prima nella natura, poi nella storia, quindi nell'arte è panteistica, né può certamente accomodarsi all'epopea cattolica per eccellenza, ispirata dalla parola ortodossa, e che esprime divinamente, la filosofia e

³⁷ Quasi una parafrasi di un passo di Manzoni riferito a Vico nel *Discorso sopra alcuni punti della Storia Longobardica in Italia*: «se non v'ha dimostrata, come credeva, una gran verità, vi fa sentire d'avervi condotto in quelle regioni, dove soltanto si può sperare di trovarne». In A. Manzoni, *Tragedie e poesie*, Milano 1852, p. 148.

la religione, la storia e la favola, l'Italia e l'universo, la creazione e la palingenesi, il passato e l'avvenire, la terra e il cielo, il tempo e l'eternità; che discorre per tutti gli ordini sovrasensibili della ragione, e per tutti i gradi del creato, ed armonizza con mirabile accordo dialettico gli estremi della creazione. (22)

Rimaneva, tuttavia ribadito, a indubbio merito di Schelling l'aver sottolineato l'elemento ideale che «signoreggia quella stupenda epopea», pur non cogliendolo nella sua interezza, come in seguito avrebbe fatto Gioberti, il primo a considerarla ontologicamente ed a cogliere in esso «il vincolo delle tre cantiche, l'unità e l'armonia di tutto il poema». (23) Sulle sue orme, si era mosso anche lo scolopio ovadese Giovanni Battista Cereseto (1816-1858)³⁸: la sua interpretazione «ontologica» della *Commedia*, sulla quale Trezza si diffonde nel saggio per alcune pagine, difettava però di un'attenzione eccessiva agli ordini terrestri del poema, «svisando così la parte più sublime della Divina Commedia in cui il poeta s'innalza dagli ordini del tempo, cantando l'umanità nella sua parte immortale ed eterna». (27) Dunque, quel che i più tra i commentatori imputavano a «vizio del poeta» – il fardello filosofico-teologico soprattutto nel *Paradiso* – costituiva invece, come aveva ben visto Schelling, di nuovo qui richiamato, non solo il merito principale del poema, ma addirittura la sua necessità:

Il poema di Dante è una delle più sublimi fusioni della scienza e della poesia, e tanto più deve la sua forma nella sua più libera indipendenza corrispondere al tipo generale che si ha del mondo. La divisione dell'universo, e l'ordine della materia secondo i tre regni, Inferno, Purgatorio e Paradiso, anche indipendentemente dal particolare significato di questi concetti nel Cristianesimo, è una forma generalmente simbolica, così che *non si vede perché nella medesima forma non possa avere ogni secolo straordinario la sua Divina Commedia*. (Sch., 267) [corsivi nostri]

Contrariamente a quanto più avanti concluderà, invece, Hegel sull'impossibilità in futuro di un altro Dante. Schelling aveva evidenziato per primo «un ritmo interno e spirituale» che distingueva una dall'altra le tre cantiche:

L'Inferno, nel modo che è il più terribile negli oggetti, è anche il più robusto nella espressione, il più oscuro e tetro anco nelle parole. In una parte del Pur-

³⁸ Su Cereseto, qui menzionato per il saggio *Dell'epopea in Italia, considerata in relazione con la storia della civiltà*, Torino 1851, v. F. Muzzioli *ad vocem* in *DBI*, vol. 23, Roma 1979, pp. 721-722.

gatorio regna profondo silenzio, perché i lamenti del basso mondo rendono muti; nelle alture di esso, nel vestibolo del cielo tutto diviene colore; il Paradiso è una vera musica delle sfere. (...) L'Inferno non è soltanto distinto dalle altre parti per la forma della esposizione, ma principalmente perché è il regno delle figure, e perciò la parte plastica del poema. Il Purgatorio deve riguardarsi come la parte pittoresca [che] mostra un rapido cangiamento di passeggeri vedute, scene e molteplici effetti di luce fino agli ultimi confini di esso. Nel Paradiso non rimane altro che la pura musica della luce; cessa il riflesso, ed il poeta gradatamente s'inalza all'intuito della incolorata sostanza della divinità stessa. (...) La natura del poema richiede che nel suo inalzamento al Paradiso siano discusse le più alte questioni della teologia. (...) Si vedrà che il Paradiso è la parte più musicale e lirica nella intenzione del Poeta, il quale lo fa vedere nella forma esteriore coll'uso che egli fa degl'inni della Chiesa. (Sch., 269-272)

La grandezza di ciascuna delle tre cantiche poteva risultare appieno soltanto «dalla loro corrispondenza al tutto», esortando quindi quanti avessero davvero voluto farsi un'idea non superficiale della poesia moderna a «rivolgersi a questo grande e sublime ingegno, onde vedere per quali mezzi si connettano insieme tutti gli elementi della novella età». Ai lettori più riluttanti a questo invito l'inappellabile sentenza dantesca «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate».

Inevitabile a questo punto, per Trezza, il confronto tra l'epopea della *Commedia*, «ispirata della parola cristiana, se non umanitaria, cosmopolitica ed universale» e «le grandi epopee» della tradizione classica o più recente: da una parte, quella biblica, la più antica, che nel libro di Giobbe «ne possiede la più profonda», e quella greca (Omero ed Eschilo); dall'altra, più prossima, quella rappresentata da Shakespeare, Goethe e Byron «che formano il ciclo eterodosso della moderna epopea». La prima era stata governata dal «fato», la seconda dal «*dubbio* che governa l'umanità»: entrambe, peraltro, «senza mai alzarsi a contemplar quelle leggi ontologiche che la governano con sapiente temperamento». Il dubbio, «originato dalla filosofia del Des-Cartes, fu raccolto dal Schakspeare [sic] e presentato all'Europa»: Shakespeare, dunque, come maestro del «coro dei poeti del dubbio», progenitore, con Amleto, di Werther, Faust, Don Juan e Childe Harold:

Il fato, e il dubbio ecco i due poli misteriosi su cui tutto s'aggira il corso dell'umanità interpretata in modo esclusivo, senza mai alzarsi a contemplar quelle leggi ontologiche che la governano con sapiente temperamento. Unico al mondo ciò fece l'Allighieri nella sua *Commedia*, unico egli abbracciò in una gran sintesi, nel passato il presente e l'avvenire, e ci adombrò nelle tre

cantiche la storia della creazione nell'umanità, cioè nella sua parte più profonda più misteriosa e solenne. (29-30)

Pur attingendo a piene mani dalla mitologia, dall'astronomia e dalla cosmologia pagane (altra cagione di rigetto critico, di equivoco, nonché di fastidio per molti lettori), Dante aveva creato la prima epopea cattolica, ed era stato il primo – qui Trezza cita direttamente dal *Del Bello* di Gioberti – che avesse ritratto «verso i loro principii la mitologia e la simbologia gentileasca, rendendo nuovamente essoterico e poetico ciò che dianzi era stato tenuto per dottrinale e acromatico». (31) Nel prosieguito dello scritto, l'analisi si estende ad alcuni passi e figure delle tre cantiche, ribadendo insistentemente il canone della lettura ontologica. È sempre Gioberti a guidarlo, soprattutto attraverso il saggio *Del Bello*, tuttavia senza mai dimenticare le suggestioni promosse dal contributo di Schelling, che nella unicità singolare delle figure, non solo infernali, fissate per sempre, ne aveva visto sancito il valore universale. Difficile per Trezza, come per ogni altro lettore, sfuggire al fascino cupo e terribile della prima cantica, «stupenda per terribilità di concetti, per cupa fierezza di tinte, dove tu vedi con magistero di stile veramente scultorio ritratta in creazioni stupende la storia della colpa» (Schelling aveva definito l'*Inferno* dantesco un «Aphelion», il luogo di questo universo più lontano da Dio). Da Francesca a Farinata a Vanni Fucci e via via

in fondo di tutti Lucifero, ti presentano una storia di colpe, così che se tu leggi riposatamente l'*Inferno*, e ne raccogli l'intimo concetto, ti senti occupato come da un solenne riprezzo, tu senti da quella cantica venirti all'anima quasi attraverso un eco profonda, una voce che ti contrista, ti abbatte, ti fa quasi disperare di una umanità così malvagia, così orribile. (31)

Ma il significato e il senso vero del viaggio dantesco lo si doveva cogliere nel *Purgatorio*, dove «la parte nobile» dell'uomo predomina «sull'ignobile» e «l'Idea» sul «senso»:

Il Purgatorio dantesco non è altro in somma, che la storia dello spirito umano che riconquista se stesso nel dolore, è l'umanità che soffrendo si purga e si fa bella, e come l'*inferno* è la storia del passato che fu *regresso*; così il Purgatorio è la storia del presente, che nella sua parte normale è *progresso*: anzi non è altro che la gran legge ontologica e cristiana del progresso umanitario, sotto il velame simbolico della montagna che sale. (...) Tu ci trovi in questa cantica diffusa come una celeste mestizia, una soavità d'immagini, una temperanza di

colori, una dolcezza di stile patetico: qui sono le care creazioni di Casella, della Pia, del gentil giudice di Gallura, Nino della Gherardesca, dell'Oderisi, di Forese; (...) tu vedi danzare tra i fiori del paradiso della vita la divina Matelda, che si scalda a' raggi d'amore, e canta come donna innamorata, poi tu vedi finalmente apparir la misteriosa Beatrice, quasi corona dell'umanità giunta al termine del suo progresso. (33-34)

Il *Paradiso*, infine, è

L'ultimo stadio della creazione, quello degli ordini futuri, ed appartiene a quello stato oltramondano ed oltranaturale di cose che è la ragione del naturale, e a cui ora il naturale per un mirabile processo di moti si accosta. La grande palingenesi cosmica, la ristorazione delle intelligenze redente, gli esseri riaccordati fra loro, l'umanità rientrata per una sapiente coordinazione di mezzi nell'ordine universale, e divenuta corona dell'universo, non secondo il poetico delirio del Faust del Göthe, ma secondo le sublimi espressioni della Bibbia, e segnatamente delle lettere dell'Apostolo e dell'Apocalissi: in somma la reintegrazione ed esaltazione oltranaturale dell'umanità, la beatitudine che agli spiriti che salgono purgati dagli ordini del tempo, si partecipa, mano mano che si accostano e riuniscono al loro Principio, ecco la grande idea adombrata dal Paradiso dell'Allighieri. (34-35)

Ne derivava che la terza cantica – generalmente la più trascurata dai commentatori – andava letta «come lo sfogo e la corona della sua fantasia (...) la più stupenda di tutte le creazioni che sieno uscite da umana fantasia, e in cui tutta si spiega l'onnipotenza del genio dell'Allighieri». (38) Dunque, non qualcosa di distaccato e lontano dalla storia umana, ma la continuazione di questa storia finalmente «rintegrata ed esaltata alla sua vita oltramondana ed oltranaturale», l'umanità innalzata «ad un nuovo ordine di vita e indiatasi nelle sedi celesti». Il *Paradiso*, allora, non come «vizio del poema», ma culmine di esso e addirittura chiave per interpretare appieno le due cantiche che lo precedono. Solo ad una lettura «eterodossa» poteva sfuggire il senso più alto della *Commedia*.

* * *

Il riferimento ai lettori eterodossi ci consente di passare al «secondo tempo» della critica dantesca dell'ormai ex sacerdote veronese, che nel 1888 ritorna, stavolta con le armi della filologia e della critica *positiva*, alla *Commedia* e al suo autore nel saggio *Dante, Shakespeare, Göthe nella rinascenza europea*, nel quale si ravvisano, riferite alla struttura dogmatica e al significato profondo del

poema, le tesi sui fondamenti storici e sui principî della fede cristiana espresse pochi anni prima nel *San Paolo* e in *Le religioni e la religione*. I dubbi e i tormenti della stagione precedente hanno ormai ceduto il passo ad una apologia accalorata del vero scientifico: «L'avvenire non appartiene alle religioni ma alla scienza che ne organizzerà le forze e rinnoverà la convivenza sociale edificando gli intelletti nel vero». *Quantum mutatus Trezza ab illo* di oltre trent'anni prima... A cominciare dal concetto di «rinascenza» che introduce i tre saggi:

Le rinascenze del pensiero non sono effetto d'un atto istantaneo che le crea, ma di un gruppo di forze che spostano le loro relazioni secondo i climi ed i tempi diversi. Non sono forze di spirito campate fuori della materia, le quali v'entrino, non si sa come, né donde, a disporla in forme viventi, ma forze della materia stessa, concorporate in lei, indivise da lei, eternamente feconde come lei. La scienza non conosce la forza se non come uno stato della materia; o, se vuoi meglio, materia e forza non sono che due aspetti del moto in cui si risolve ogni fenomeno sia fisico sia storico. Ciò che si dice «spirito», è un gruppo di moti, più alto e più complesso, della materia; di fuor dal moto il pensiero sarebbe impossibile; e se si sospendesse un istante quell'immenso telaio di cellule per cui circola perennemente la vita dei centri nervosi, il pensiero sarebbe sospeso in un punto, si spegnerebbe per sempre ogni attività creatrice nel cervello, ed una solitudine inerte e muta si stenderebbe per tutte le plaghe dell'universo.

Se dunque la scienza non istudia altre leggi dalle meccaniche, se la vita è un effetto di gruppi molecolari, e la storia un caso umano della meccanica che si trasforma in forze intellettuali, morali, sociali, convien dedurne l'esistenza d'un *clima storico*, in cui si troverà la legge delle Rinascenze e delle decadenze; giacché il pensiero è, pur esso, un'energia storica, cioè un'energia più complessa di moti e rivelatrice d'idee. (pp. VIII-IX)

L'evoluzione («un'immensa *epigenesi di forme*»), per questo Trezza che si protesta fervidamente *positivo* (sin troppo, per non ingenerare qualche sconcerto) non necessita né di «demiurghi impossibili» né di «finalità predisposte di causa e d'effetti», ma si produce per «necessità di forze storiche prodotte al modo stesso delle fisiche». All'Idea, che nella precedente lettura «ontologica» era principio e motore di ogni cosa, si sostituisce qui la forza della materia. La teoria dei climi storici era stata elaborata nella sua *Critica Moderna* e rispondeva «meglio d'ogni altra, a spiegare la morfologia delle letterature europee», nelle quali «il predominio di alcune idee sopra le altre» dipendeva «dalla maggiore o minore affinità che quelle idee tengono col clima storico che le crea».

A prevalere erano, dunque, quelle meglio disposte ad adattarsi a quel clima, per cui «la legge darwiniana si avvera non soltanto nella vita fisica ma nella storica». (XIV-XV) Secondo questa legge, il progresso delle idee non è sempre rettilineo, e può interrompersi per un'improvvisa «eclissi della ragione e distendersi sopra un medioevo qualunque». Tuttavia, il corso dell'evoluzione è inarrestabile e anche dopo lunghi intervalli si impone. Era quanto successo con le «rinascenze» europee, debitrice dell'antichità greco-romana, interrotta dal prevalere per lungo tempo «dell'ascetismo medievale che mortificò le sorgenti più intime della vita umana, e lasciò impresse per tanti secoli le cicatrici dei danni patiti». (XVII) A dominare per troppo lungo tempo l'eclissi intellettuale europea era stato il «morbo sacro» del cristianesimo, che aveva gettato «la ragione in balia della fede» e la cui «piaga» non si era ancora sanata:

Le leggi della natura e della storia non furono mai sconosciute e così calpestate che dalla teologia rabbinica di San Paolo. Un Dio che fabbrica l'uomo come un vasaio la creta; una predestinazione impervia che salva e condanna ad arbitrio; quella grazia onnipotente che sorge sulle rovine della natura; quella tetraggine di peccato ch'entra nel mondo e ne corrompe ogni virtù creatrice; quella battaglia tragica fra la colpa e la grazia che devastò per tanti secoli le più belle anime della terra; quel fanatismo atroce che scoppiò nelle coscienze dei credenti, e collocò l'ignoranza sul tripode a ciò che dettasse i suoi responsi fatui; quella teocrazia di sacerdoti feroci che si piantò sul collo delle nazioni schiave, non è che l'effetto di un concetto ascetico del mondo che gettò la ragione in balia della fede, e strozzò nel dogma le conquiste scientifiche del mondo antico. (...) Quanto v'è di efficace e di sano nel mondo moderno appartiene alla Rinascenza non al cristianesimo che ne fu sempre l'ostacolo più forte. (XXI-XXII)

Questa rinascenza si era manifestata in gradi ineguali in Dante, in Shakespeare e in Goethe. Nel poeta fiorentino, più a fatica e in luoghi più circoscritti («le parti veramente eterne») soprattutto della *Commedia*, compendio poetico del medioevo: «Quei tre regni ch'ei visita sotto la guida di Virgilio, sono per noi un paese morto; la scienza moderna l'ha disfatto senza misericordia». Rispetto al primo saggio, qui Trezza si diffonde anche sulle altre opere dantesche:

Nella *Vita Nuova*, e, più spesso, nel *Convivio*, tu hai gli esempi d'una visione ardente di spiriti allucinati, e d'una dialettica pesante ed acre che si sforza di ritrovare le idee sotto le visioni. È un lirismo ibrido in cui le reminiscenze occitaniche, il simbolismo ascetico, la dialettica bizantina, si compenetrano a

vicenda. (...) Quel *Convivio* in cui la prosa va così dilombata, così tarda, così contorta di metafore strane, in cui le dottrine medievali diventano ancelle d'un amore simbolico, non mi pare che riveli tutto il sentimento del poeta. (...) Medievale è pure l'utopia politica di Dante; ed il libro *De Monarchia*, per il suo contenuto e per la forma scolastica che vi campeggia, non esce dalle tradizioni del suo tempo; e sarebbe assurdo cercarvi i grandi principii della società moderna sulla costituzione degli Stati e sulla libertà delle nazioni. Ei vi sillogizza i testi biblici senza comprenderne il senso, ed un filologo moderno sorriderrebbe di quella sua esegesi. (37-40)

Nella *Commedia*, la visione («la forma psicologica del medioevo») e il suo intendimento, il dualismo tra materia e spirito, l'apparato dogmatico, le tesi filosofiche, la simbologia («il simbolo uccide la grande arte»³⁹), l'utopia politica, l'intolleranza verso l'eresia, il sistema e l'ordine delle pene, erano «il compendio di tutte le fedi, di tutti i sentimenti, di tutta la vita del medioevo, (...), un mondo tutto al di là del nostro». Anche le altre due figure protagoniste del poema, Virgilio e Beatrice, uscivano dalle tradizioni medievali. Il Virgilio della *Commedia* (49-56) «non è una creatura vivente e nuova, ma una figura vaga, ondeggiante, senza contorni precisi e certi, senza rilievo drammatico», che la leggenda medievale aveva trasformato «in una specie di mago cattolico». Per Trezza

Virgilio compendia la teologia del mondo antico, non la scienza alla quale era giunto. Virgilio rappresenta l'evoluzione ascetica del politeismo che preparò la teocrazia medievale, non l'evoluzione scientifica in cui era l'embrione profetico della Rinascenza. (...) Ed era ben giusto che al viaggio ascetico fosse guida un poeta teologo, non un poeta epicureo⁴⁰.

Altro simbolo profondamente medievale «che corrisponde al Virgilio e lo compie in se stesso, come la teologia compie la ragione impotente» è anche Beatrice (56-61):

Fino alla soglia del Paradiso basta Virgilio; di là da quella soglia si rivela Beatrice, e con lei si rivelano i misteri della fede in cui si esalta la virtù della ragione. Il concetto dunque che campeggia in quel simbolo è medievale; non solo

³⁹ «Quel simbolismo che domina in gran parte la *Commedia* di Dante è una eredità medievale desunta dalle scuole rabbiniche e dall'esegesi biblica digiuna di criterio filologico». (62)

⁴⁰ Riferimento al suo amato Lucrezio, sconosciuto nel medioevo. In una lunga nota, l'ipotesi di Trezza sul perché Guido Cavalcanti sdegnasse Virgilio.

la ragione dell'uomo vi si ripurga e vi si corregge da un potere più alto di fuor dal quale il vero sarebbe impossibile a raggiungersi; ma la ragione stessa vi si fa serva, impotente, colpevole senza di lui o contro di lui. (56-57)

I dubbi che Dante rivolge a Beatrice, sua maestra teologica, non sono che «una forma della fede stessa che s'interroga in Dio, e suppone l'esistenza certa, inviolabile della fede»; tutt'altra cosa dal dubbio moderno: «il dubbio per noi è la vita, per il medioevo la morte. (...), per noi il vero è nelle cose, per il medioevo è fuor delle cose». Beatrice è «un simbolo assurdo e impoetico (...) né donna né idea, ma un composto ibrido e falso d'entrambi». Tranne in quei pochi passi in cui si rivelano «le parti umane della donna», come nel XXX del *Purgatorio*, «canto paradisiaco che basterebbe per tutti i secoli alla gloria d'un poeta», altrove «il simbolo uccide la forma vivente». Il paragone con Francesca, «nel suo inferno più idealmente vera come creazione poetica che la Beatrice nel suo paradiso» fa intendere dove punta questa seconda lettura dantesca di Trezza, per il quale, al di là del disegno dogmatico del poema, c'è, pure, qualcosa che «vince il medioevo, ed anticipa la Rinascenza moderna»: la trasformazione della mitologia pagana «in un valore ideale che la ricolloca nella storia e ne fa parte»; un nuovo sentimento della natura restituita «fresca e sorridente all'uomo che ne fa parte», che campeggia sul fondo ascetico e che si nutre di reminiscenze pagane, ma rifuse in una nuova creazione:

né prima di lui né poeti antichi né dopo di lui né poeti moderni, si trova quella freschezza d'immagini sorprese e colte sul vivo delle cose, quelle note limpide e schiette, quella profondità psicologica del pensiero, quel non so che di nativo e d'inconscio nella riflessione stessa che va senza sforzo alcuno, si compenetra colla fantasia, e la rende più pronta alle immagini. Nessuno prima di lui scoperse le idee arcane che la natura sveglia nell'uomo, nessuno comprese quel gruppo di armoniche latenti che vibrano dentro le cose, e si rivelano agli occhi del genio che le interroga, e le rende col ritmo. Le reminiscenze di Dante sulla natura come la concepì, la sentì, la ritrasse l'arte pagana son molte, ma la reminiscenza quando c'è, si cangia e si perde in un tono diverso del sentimento, per cui Dante crea sempre anche quando ricorda. (70-71)

E in polemica con le interpretazioni romantiche di questo suo sentimento della natura:

Il sentimento della natura in Dante è sano; non ha profondità romantiche che son segno ed effetto d'una più alta rivoluzione intellettuale e morale. Il senti-

mento in lui manca affatto, perché suppone un dissidio fra la natura e l'uomo a cui non era giunto il secolo decimoquarto. Il tormento inquieto di Faust che sospira verso la natura come al suo paradiso perduto, vorrebbe riafferrare l'infinito che gli fugge dinanzi e si consuma nello sforzo impotente del desiderio, non lo troveresti nella *Commedia* di Dante. L'infinito nel sentimento è un fenomeno complesso del mondo moderno, ed in Dante non c'è; non era ancora venuto il tempo delle grandi ribellioni che divisero l'uomo dalla natura, e crearono quello stato romantico del sentimento di cui ragionerò più tardi. Il medioevo aveva maledetto la natura come una cosa di peccato, e Dante la ribenedisse colla sua fantasia, restituendola fresca e sorridente all'uomo che ne fa parte. Non vi si affanna intorno domandandole ciò che non può dare, ma la ritrae come la vede e la sente; non ha profondità lontane ma contorni brevi e nitidi; è il più bel fiore della Rinascenza che ride ed olezza nel morto paese dell'oltretomba. (71-72)

Ma, più ancora, il preavviso di un nuovo pensiero Trezza lo coglie nell'individualità del poeta che si pone al centro del mondo da lui creato, mantenendo «la coscienza di se stesso e del proprio valore» in una redenzione che non si compie veramente. Perché

l'uomo rimane sempre lo stesso, anche di là dalla vita; ei vi porta le tempeste, gli odii, le ribellioni della terra; lo credi redento secondo la grazia, ma la natura gli scoppia da tutte le vene, e par che protesti sempre con quella redenzione che cerca. Impetuoso, aspro, feroce nelle sue rabbie di parte, ei perseguita i suoi nemici fino al cospetto di Dio; esercita spesso non la giustizia ma la vendetta, e vi comunica i rancori, i sarcasmi, l'ironia, le lagrime dell'esiglio. (65)

È da questa individualità non assoggettabile al dogma che nascono, immortali, i grandi personaggi del poema, nell'*Inferno* soprattutto, e nel *Purgatorio*: Francesca («la figura più individuale e più universale ch'io conosca; nessuna letteratura antica e moderna possiede una creazione così umana e così divina come questa di Dante» che vi fonde «due elementi che paiono escludersi, il pudore e il peccato, come nella Margherita di Göthe», 85), Farinata, Vanni Fucci, Capaneo, Ugolino, Sordello, la Pia, ma anche Piccarda del *Paradiso*: «caratteri», non simboli universali, come Trezza voleva nella sua prima interpretazione «ontologica»: «drammaticamente» veri, essi mostrano in Dante un'esperienza psicologica, una profondità d'analisi, una fantasia creatrice vinta appena da Shakespeare. Un mondo «umano» straordinariamente vivo e vario che prorompe nel poema più «divino» per avviare la «rinascenza» culturale.

Qui Trezza finisce per ritrovarsi, in parte, sulle posizioni di Bouterwek, ovvero dell'avversario di Schelling, in parziale difesa del quale si era mosso il suo primo saggio dantesco, decretando l'antinomia nel poema tra poesia e struttura: insomma, «i due Danti» di Croce. Quasi un paradosso, le conclusioni di tanta critica idealistica sulla *Commedia* non riusciranno poi tanto distanti da questa lettura «positiva».

Emilio Franzina

Dante e gli emigranti. Esuli, profughi e lettori popolari di Dante

Misurare la popolarità di Dante fra gli emigranti partiti nei secoli XIX e XX da ogni angolo della penisola e poi fra gli italodiscendenti cresciuti a dismisura altrove tra la metà dell'Ottocento e gli anni Settanta del secolo successivo costituisce una impresa temeraria da vari punti di vista. Sotto il profilo statistico si tratterebbe infatti di mettere a confronto le forme di "appropriazione" o di identificazione con il massimo emblema dell'italianità letteraria (ma non solo letteraria) da parte di svariati milioni d'individui (quasi 30 i partiti, assai più del doppio i discendenti dei non rimpatriati) in assiduo movimento attraverso confini montani, mari ed oceani nel corso di periodi storici inevitabilmente diversi che fecero comunque da sfondo sia al loro arrivo e alla loro provvisoria (ma spesso protratta) permanenza all'estero sia, dove vi fu, al loro definitivo "trapianto" in mille e differenti punti della terra.

Per un lungo arco di tempo e in percentuale alquanto elevata, inoltre, la gran massa di quanti espatriavano dall'Italia alla ricerca di lavoro¹ in altri paesi e continenti fu composta, specie inizialmente, da dialettofoni analfabeti e da persone poco istruite o per meglio dire incolte e semicolte² anche se ciò

¹ Fenomeno essenziale e centrale dell'esperienza di mobilità interna e internazionale, cfr. E. Franzina, *La storia delle migrazioni come storia del lavoro*, in *Il lavoro cambia*, a cura di A. Verrocchio e E. Vezzosi, Trieste 2013, pp. 39-54.

² Questo noto deficit culturale dell'emigrazione italiana, assai grande e vistoso ai suoi esordi, si prolungò nel tempo per vari decenni anche se già verso la metà degli anni Dieci del Novecento gli italo americani di ultima generazione, ad esempio, cominciarono ad avvicinarsi alla media di alfabetizzazione americana e degli altri immigrati europei lasciando dietro di sé per analfabetismo solo la componente afroamericana delle persone di colore (si vedano a confronto le statistiche del Censimento USA del 1910 e le stime del Bureau of Immigration statale per il 1921-22 riportate da A. Stella, *Some Aspects of Italian Immigration to the United States*, New York-London 1924, p. 54).

non impedì che la loro compagine riuscisse ad annoverare tra le proprie file un certo numero di lettori effettivi e di cultori “attivi” della Divina Commedia anche in virtù dell’azione combinata di vari fattori giunti a maturazione nella seconda metà dell’Ottocento. Già all’interno di alcune categorie di “emigranti delle origini” che, oltre ai protagonisti di una nota mobilità alpina ultra secolare o dell’ambulantato di più corto raggio, inclusero soggetti quali i librai potremolesi, i venditori di stampe e d’immagini sacre veneti e tesini, gli intraprendenti figurinai della Lucchesia³ ecc., in zone pur poverissime, come quelle dell’Appennino ligure o toscano emiliano, trovarono spesso posto le pratiche, diffuse in molti ambienti popolari, della recitazione fra la gente comune dei testi classici e danteschi. La “propensione artistica” dei figurinai lucchesi, ad esempio, trovava alimento

non solo nei racconti popolari ma in una certa cultura alla quale essi venivano iniziati fin da piccoli – d’estate, nelle giornate afose, all’ombra dei faggi, d’inverno al tepore del grande focolare – con le letture dei poemi cavallereschi, della Divina Commedia, dell’Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata. Ecco così che quella gente, che impensabilmente conosceva di Dante e del suo Viaggio [...] una volta imparata l’arte del gesso sapeva ritrarre oltre ad animali ed in genere al bello, i personaggi della mitologia e della tradizione letteraria⁴.

Senza avventurarsi sul terreno, d’altronde ben dissodato, della discreta fortuna arrisa al più florido immaginario desunto dalla Commedia e ben presente a livello appunto popolare⁵ (a Firenze sin dalla fine del secolo XIV, ma poi anche tra le classi subalterne dell’intera penisola che avevano fatto alle volte l’esperienza diretta della proscrizione avendo avuto modo di formarsi un’idea propria e durevole dell’opera dantesca massime quando fosse stata percepita come più congeniale al proprio status)⁶, varrà la pena di soffermarsi, in premessa, sui risvolti della doppia cronologia riguardante da un lato l’andamento della nostra prima “grande emigrazione” all’estero e dall’altro, pressoché in parallelo, le fasi iniziali della “riscoperta”, nella cultura italiana dei secoli XVIII e XIX, dell’Alighieri lasciato in disparte da tanti letterati

³ L. Rossi, “*Mi par cent’anni che vi ho lasciati*”. *L’emigrazione dalla Garfagnana*, Lucca 2010.

⁴ Da G. Lera, *Breve storia dell’emigrazione lucchese*, Lucca [2000] sub <http://www.lucchesinelmondo.it/storia.html>.

⁵ Ne ho scritto fuggevolmente anche altre volte (specie in E. Franzina, *Dall’Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Torino 1996, pp. 114-115 e *passim*).

⁶ Sulla popolarità e sulle letture popolari dell’opera dantesca in Italia cfr. L. Pertile, *Dante popolare*, Ravenna 2021.

d'età barocca eredi in qualche modo delle ubbie linguistiche care a umanisti sul tipo di Niccolò Niccoli⁷.

In prima battuta ci sarebbe infatti da considerare che lo stesso progressivo assurgere di Dante al vertice del nostro canone politico letterario⁸ – un canone “inventato” in buona sostanza, a parere della maggior parte degli studiosi⁹, dai primi patrioti d'età napoleonica o risorgimentale molti dei quali avevano anch'essi «sperimentato di persona l'abbandono forzato dei luoghi aviti»¹⁰ – dopo un periodo di relativo oblio e di appannamento o comunque di collocazione secondaria rispetto per esempio al Petrarca, era coinciso, tra la fine del Settecento e gli anni Venti dell'Ottocento, con l'avvio dei flussi d'apertura del maggiore esodo sia europeo che transoceanico dei contadini e di altri lavoratori manuali. Più vistosa nel vecchio continente presso i nostri primi esuli politici riparati in Francia, in Belgio o in Gran Bretagna¹¹, quasi tutti al tempo stesso oltre che dissidenti in fuga da persecuzioni e da rischi di morte, uomini e donne costretti a fare i conti “lontano da casa”, al pari di ogni emigrante “economico”, con le sfide e le privazioni di una vita “raminga” (si pensi anche solo, in proposito, alle traversie londinesi di Ugo Foscolo acuitesi nel 1825 mentre egli lavorava proprio a un *Discorso sul testo della Commedia di Dante* “fattosi polemico di necessità”)¹² l'elaborazione di un tale primato e contem-

⁷ E. Irace, *Itale glorie*, Bologna 2003, pp. 31-32.

⁸ Cfr. L. Fournier-Finocchiaro, *Le culte de Dante dans l'Italie postunitaire*, in *Dante et ses lecteurs (du Moyen âge au XXe siècle)*, textes réunis et présentés par H. Levillain, Poitiers 2001, pp. 65-77 e C. Keen, *Dante's Fortuna: An Overview of Canon Formation and National Contexts*, in *Ethics, Politics and Justice in Dante*, eds. C. Keen and G. Gaimari, London 2019, pp. 129-143. Sul culto dei poeti e sulla loro “canonizzazione” in Europa tra il 1840 e il 1940 cfr. anche, più in generale, M. Dović, J.K. Helgason, *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Leiden 2017 (per Dante specie pp. 22-23, 50, 66-67 e passim).

⁹ Cfr. ad es. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000, M. Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma Bari 2011 e A. Bistarelli, *Gli esuli de Risorgimento*, Bologna 2011.

¹⁰ M. Sanfilippo, *Gli esuli di antico regime*, in *Storia d'Italia. Annali 23, Migrazioni*, a cura di M. Sanfilippo e P. Corti, Torino 2009, p. 144; per le “ricadute poetiche” di questa condizione politica ed esistenziale sin dagli albori del Risorgimento si ricordino, con i loro echi danteschi, “poemi” come *L'esule* di Pietro Giannone (1829) o componimenti come *L'esule* di Cesare Cantù (1848).

¹¹ P. Audenino, A. Bechelloni, *L'esilio politico fra Otto e Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 23, Migrazioni* 2009, pp. 343-352; F. Di Giannatale, *L'Esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Pescara 2008 e S. Tatti, *Esuli e letterati: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870). Giornate di studio*, a cura di Q. Marini et alii, Novi Ligure 2013, pp. 89-100.

¹² *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, [vol. I] Londra, Guglielmo Pickering, MDCCCXXV. Su Foscolo “esule” e su questo suo lavoro comparso poi in edizione definitiva nel 1842, ancora a Londra e a cura di Giuseppe Mazzini, cfr. C. Dionisotti, *Appunti, su moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*,

poraneamente sia del mito dantesco¹³ sia della Commedia quale «poema degli esuli»¹⁴ posto al centro di un classico paradigma dell'esilio d'ogni tempo¹⁵, non mancò di verificarsi nemmeno al di là dell'Atlantico per impulso di alcuni precursori del nostro movimento emigratorio rivolto alle Americhe¹⁶.

Dante negli Stati Uniti: le origini

Giunto a New York dopo due mesi di navigazione e soprattutto dopo una vita colma di successi teatrali e di contraddizioni esistenziali (passata da ultimo a Londra fra il 1793 e il 1804), Lorenzo Da Ponte, l'abate libertino già librettista geniale di Mozart, vi si stabilì ad esempio nel 1805 sulle prime appunto in veste di comune immigrante (sino a gestire a Sunbury, in Pennsylvania, anche una drogheria e scrivendo talora ai parenti rimasti in Italia per avere da loro sementi, generi alimentari e persino, come chiedeva ancora in una lettera del 1827 al fratello Agostino, vini di qualità superiore da commercializzare negli Stati Uniti)¹⁷. Restituito man mano ai libri e alle passioni letterarie, trascorsi quasi vent'anni d'America in una vecchiaia oltremodo operosa, Da Ponte, erto-frattanto a campione al nuovo mondo della cultura italiana (sia poetica che musicale), entrò a un certo punto in contrasto con il grande storico William H. Prescott e a sostegno delle proprie vedute redasse, polemizzando con lui nel 1825, un testo dedicato a Dante Alighieri di cui spedì in patria, a Parma, un solo esemplare per Michele Colombo, suo antico compagno di seminario a Ceneda. In questo lavoro poi quasi dimenticato che passava in rassegna la

Bologna 1988, pp. 55-77 e Irace 2003, pp. 139-150.

¹³ F. Di Giannatale *Il mito di Dante nella letteratura risorgimentale*, in *Il Risorgimento italiano. Dibattito sulla costruzione di una nazione*, a cura di G. Motta, Firenze 2012, pp. 81-95.

¹⁴ G. Capecci, *Le forme dell'esilio tra Dante e Montale*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. Magherini, Firenze 2018, 2 voll., II, p. 55.

¹⁵ Cfr. G. De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento*, Napoli 1996, D. Prola, S. Rosatti, *L'esule e il migrante: due paradigmi italiani della contemporaneità*, in *Di esuli, migranti e altri viaggiatori: trans(n)azioni fra letteratura e storia*, a cura di D. Prola e S. Rosatti, Warszawa 2020 e S. Tatti, *Esuli: scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*, Roma 2021.

¹⁶ Cfr. ad es. J. Pivato, *A Literature of Exile: Italian Language Writing in Canada*, in *Contrasts. Comparative Essays on Italian Canadian Writing*, ed. J. Pivato, Montréal 1985, pp. 169-188.

¹⁷ Cfr. E. Franzina, *Gli italiani al nuovo mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano 1995, p. 98 (allo stesso corrispondente, comunque, Da Ponte chiedeva di svolgere tutt'altro genere di mediazioni che suo fratello realizzava interpellando ad esempio Domenico Barbaja al fine d'ingaggiare musicisti e cantanti per il Park Theatre di «Nuovajork» dove, scriveva Agostino nell'agosto del 1829 al grande impresario teatrale in una missiva oggi conservata a Stanford, Lorenzo da venticinque anni risultava «impegnato a insegnare e a divulgare la nostra bella lingua italiana».

coeva promettente ripresa degli studi danteschi in Italia e all'estero, Da Ponte si adoperava per stilare un elenco delle nuove edizioni della *Commedia* considerate come una sorta di risarcimento dopo la buia stagione del «secolo XVII in cui, decadendo sgraziatamente la bella letteratura, cadde anche Dante, e cadde talmente che ai tempi d'Alessandro Guidi [1650-1712 n.d.r.] appena si sapeva in Italia che il nome di Dante e il suo poema esistesse[ro]»¹⁸.

Tra il 1825 e il 1865, l'anno in cui venne abolita la schiavitù negli Stati Uniti rilanciando – pressoché in contemporanea con la nascita del dantismo d'élite nordamericano – una sorta di dantismo popolare diffuso persino fra gli afroamericani appena liberati¹⁹, ma soprattutto l'anno, da noi, del più partecipato centenario dantesco voluto e sostenuto dappertutto a livello municipale²⁰ in una Italia laica da poco unificata²¹, l'immedesimazione politica e ideologica

¹⁸ L. Da Ponte, *Dante Alighieri*, a cura di L. Della Chà, Milano, MMIV, p. 4. Dello stesso parere di Da Ponte era stato anche George Ticknor, l'intellettuale cosmopolita bostoniano gran cultore di studi danteschi che viaggiando in Europa nel 1817 aveva annotato nel suo diario come «il segno più chiaro della decadenza della letteratura italiana durante i due secoli passati [fossero stati] l'oblio e il disprezzo in cui era caduta l'opera di Dante, ed il segno di una rinascenza vigorosa il rinnovato amore e studio della Divina Commedia in questi tempi» (cit. in A. La Piana, *La cultura americana e l'Italia*, Torino 1938, p. 143).

¹⁹ Cfr. D. Looney, *Freedom Readers: the African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame 2011, senza dimenticare che in quel giro di tempo nasceva a Cambridge (MA) per iniziativa di Henry Wadsworth Longfellow, allora impegnato a realizzare la traduzione in inglese della *Commedia*, un Circolo o Club Dante poi divenuto (nel 1881) «The Dante Society of America» (cfr. J.C. Mathews, *Mr. Longfellow's Dante Club*, «Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers», 76, 1958, pp. 23-35) e animato da intellettuali di valore come Charles Eliot Norton, James Russell Lowell e William Dean Howells (ex console USA nella Venezia asburgica) mentre più tardi incontrava un certo successo, nel 1885, persino il breve componimento intitolato *Dante* di una insegnante newyorkese di colore, Henrietta Cordelia Ray, in cui il poeta italiano veniva raffigurato come abolizionista in lotta contro i pregiudizi del suo tempo ovvero intento a battersi per l'uguaglianza dei cittadini di Firenze e contro le ingiustizie sociali (cfr. M.X. Vernon, *The Black Middle Ages: Race and the Construction of the Middle Ages*, [Londra] 2018, pp. 95-96).

²⁰ A Firenze, Ravenna, Napoli, ecc. (cfr. M. Yousefzadeh, *Dante 1865. The Politics and Limits of Aesthetic Education*, in *Nation-Building and Centenary Fevers*, eds. J. Leersen and A. Rigney, London 2014, pp. 102-116) ma anche a Verona e nel Veneto da poco «rimpatriato» (cfr. G. Brognoligo, *Le feste dantesche del 1865 nelle province venete*, «Archivio Veneto», 1921, pp. 1-39). Per i rapporti in generale con (e tra) le «piccole patrie» cfr. comunque *Nazioni d'Italia: identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis, I. Fosi e L. Mannori, Roma 2012.

²¹ Irace pp. 150-164; I. Valente, *Luigi Settembrini e le arti. Il caso del monumento a Dante*, «Studi desanctisiani», 2, 2014, pp. 149-162 e soprattutto M. Yousefzadeh, *City and Nation in the Italian Unification: the National Festivals of Dante Alighieri*, New York 2011. Le feste dantesche, sia detto di passata, occuparono un posto di grande rilievo nel vero tourbillon di celebrazioni patriottiche postunitarie di cui si sono occupati in dettaglio numerosi storici (Isnenghi, Porciani, Levra, Baioni, Ridolfi, Nasto, Brice ecc.: cfr. B. Tobia, *Una cultura per la nuova Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Roma Bari 1995, 2 voll., II, pp. 500-510).

delle classi dirigenti liberali (e di un intero ceto intellettuale comprensivo di maestri, professori di liceo o d'università e altri docenti) con la figura del poeta civile e del "profeta" o vate militante in rotta col Papato, "ghibellin fuggiasco" sì, ma pur sempre cattolico e più di ogni altro "fabbro" e artefice della comune lingua nazionale, si può dire che fosse ormai giunta a compimento con la benedizione, tra i padri della patria, in particolare di Mazzini²², accingendosi quindi ad entrare in una nuova fase della sua parabola, quella "nazionalitaria" e irredentista di cui, passato un altro quarto di secolo, sarebbe divenuto emblema e braccio secolare, non a caso in età crispina, un organismo associativo come la Società Dante Alighieri, fondata nel 1889 per iniziativa di alcuni grandi intellettuali (Bonghi, Carducci, Villari, ecc.) ed eretta quattro anni più tardi, grazie a un regio decreto, in ente morale sotto l'egida del governo di Roma²³.

La "Dante" e la sua missione all'estero tra lingua e dialetti

Avendo per scopo da allora quello di «tutelare e diffondere la lingua e la cultura italiane nel mondo, *ravvivando i legami spirituali dei connazionali all'estero con la madre patria* e alimentando tra gli stranieri l'amore e il culto per la civiltà italiana» questo nuovo soggetto, sbrigativamente chiamato "la Dante" ancora ai nostri giorni, quando esso rappresenta il corrispettivo italiano di istituzioni quali l'Alliance Française²⁴, il British Council, il Goethe Institut,

²² All'indomani del sesto centenario dantesco fu Gioacchino Volpe a fornire in sintesi una illustrazione del fenomeno e del concetto parlando «di una coscienza nazionale che affiora e variamente si atteggiava e si irrobustisce, fino a diventare forza viva, quasi il fiore e il frutto di una pianta in via di crescere: personalità singole che emergono nel sentimento degli italiani, o perché gli Italiani ritrovino ed esaltino in essi qualcosa di sé stessi (Dante) o perché essi abbiano consapevolmente ed altamente e durevolmente operato a fini nazionali (Mazzini)» (G. Volpe, *Programma e orientamenti per una storia d'Italia in collaborazione e per una Collana di volumi storici* [1922 Bologna], in E. Di Rienzo, *Storia d'Italia e identità nazionale. Dalla Grande guerra alla Repubblica*, Firenze 2006, p. 209).

²³ Cfr. C. Duggan, *Francesco Crispi, the Problem of Monarchy and the Origin of Nationalism*, «Journal of Modern Italian Studies», 3, 2010, pp. 336-353 e per l'intestazione ottocentesca dei più diversi sodalizi a personaggi dell'arte, della poesia e della cultura anche P. Boudrot, *L'écrivain éponyme: clubs, sociétés et associations prenant nom d'écrivain en Occident depuis la Révolution française*, Paris 2012.

²⁴ Per lungo tempo, tuttavia, sin dalle sue origini, la *Dante* si trovò a dover contrastare le iniziative "politiche" specie dell'Alliance Française che di solito agiva in accordo con le autorità diplomatico consolari di Parigi e con alcune congregazioni religiose cattoliche francesi (ad es. per un caso neanche tanto particolare se si pensi a quanto poteva accadere altrove – in Brasile o negli USA – in competizione con analoghe istituzioni austriache e tedesche, alle difficoltà incontrate dalla società a Smirne dove esisteva una antica ma fiorente "colonia" italiana: cfr. S. De Nardis, *La Società Dante Alighieri da Costantinopoli a Istanbul. 1895-1922: diffusione della lingua e pedagogia nazionale*,

l'Istituto Cervantes o l'Istituto Camões, si avvalse subito, per il conseguimento delle proprie finalità, d'una rete di comitati sorti soprattutto all'estero dove cominciarono ad essere infatti istituite, col suo nome, scuole (o più spesso scuollette anche rurali) per i figli degli emigranti e altri istituti scolastici (massime licei e convitti per i figli, di norma, della neoborghesia immigratoria) nonchè biblioteche e circoli finalizzati all'insegnamento della lingua italiana e alla diffusione di libri e di pubblicazioni allo scopo di promuovere conferenze e manifestazioni artistiche e musicali in grado di valorizzare le «creazioni del genio e del lavoro italiani» nel mondo²⁵. Questo attivismo che al suo sorgere già si giustificava in larga misura con l'esistenza fuori d'Italia così nelle metropoli e nelle grandi città come nelle campagne americane ed europee dapprima di sparsi nuclei ma poi anche di un numero crescente d'immigrati bisognosi d'istruzione o meglio d'inter "comunità transeunti" – ancorché sempre più vaste – di connazionali a rischio di perdere una precisa identità italiana (di fatto, peraltro, ancora poco pronunciata o addirittura da essi non posseduta prima di andarsene), è già stato preso in ampia considerazione dagli storici²⁶ mettendo a fuoco e pure enfatizzando il ruolo attribuito dalla "Dante", in ossequio a una visione decisamente nazionalista della collocazione e del futuro dell'Italia all'insegnamento e alla salvaguardia (nel senso di conservazione) di quella lingua che il poeta eponimo aveva contribuito più di tutti a forgiare²⁷, riservando però, nel suo *De vulgari eloquentia*, un

«Diacronie. Studi di storia contemporanea», 20, 2014, document 14, Online since 01 December 2014, connection on 15 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1785>.

²⁵ Cfr. L. Luatti, *L'emigrazione nei libri di scuola per l'Italia e per gli italiani all'estero*, Todi 2017, pp. 143-178.

²⁶ Vale la pena di ricordare, e sia pure a latere, che nel 1893 accanto alla Dante appena nobilitata col rango di ente morale nasceva a Roma anche la Società Editrice Dante Alighieri che nel campo degli studi storici in generale e in quello degli studi di storia dell'emigrazione in particolare avrebbe promosso, nel corso del tempo, varie iniziative coerenti con un impianto ideologico di fondo poi rimasto, sino ai giorni nostri, pressoché invariato e cioè nettamente nazionalista. Rilevata nel 1902 da Giovanni Albrighi e da Dante Segati che ne fecero una società in accomandita, essa si segnalò per aver dato vita nel 1917 alla «Nuova Rivista Storica» ideata e diretta da Corrado Barbagallo (e tuttora operosamente attiva: cfr. B. Figliuolo, *Come nacque la «Nuova Rivista Storica» 1915-1916* e E. Di Rienzo, *Grande Guerra, dopoguerra e fascismo. La «Nuova Rivista Storica»: dagli esordi alla crisi d'isolamento*, «Nuova Rivista Storica» fasc. III, 2020, pp. 919-1010), ma soprattutto si distinse per la pubblicazione in momenti significativi e di svolta di libri importanti, e "periodizzanti", sull'emigrazione come quelli, usciti a distanza di quarant'anni l'uno dall'altro, di Francesco Sulpizi (*Il problema dell'emigrazione dopo la Rivoluzione Fascista*, Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1923) e di F. Manzotti (*La polemica sull'emigrazione nell'Italia unita (fino alla Prima guerra mondiale)*, ivi, 1962).

²⁷ I più importanti e a tutt'oggi più completi lavori in argomento rimangono quelli di Beatrice Pisa e di Patrizia Salvetti, ovvero i due volumi "consecutivi" del 1995 B. Pisa, *Nazione e politica*

posto significativo anche ai dialetti in uso nella penisola, nelle grandi isole e nelle aree più periferiche di un paese politicamente frammentato. In discreta corrispondenza con l'andamento dei primi flussi transoceanici (più consistenti al Nord e solo dopo l'unità fattisi rilevanti nel Meridione o meglio in Campania, Abruzzo e Calabria) c'è da dire a questo punto che anche molti poeti o versificatori dialettali, confortati dall'esempio offerto tra il 1803 e il 1805 dal grande Carlo Porta²⁸, si cimentarono nel giro di una trentina d'anni (dal 1860 al 1889 e s'intuisce perchè meriti d'essere sottolineata una tale periodizzazione) nell'impresa di tradurre in vernacolo parzialmente o per intero, la Commedia, privilegiando naturalmente, tra le Cantiche, l'*Inferno*²⁹. Cominciò Francesco Candiani col pubblicare nel 1860 il suo *Inferno di Dante esposto in dialetto milanese* (e dedicato a Giuseppe Garibaldi), seguito a ruota, un anno dopo, da Giacomo Rotondi anch'egli impegnato a proporre *L'Inferno voltaa in dialett milanes* mentre col testo originale a fronte nell'anno fatidico del sesto centenario fu Antonio Gaspari ad offrire, nel 1865, un *Saggio di traduzione in dialetto veronese della Divina Commedia*. A un decennio più tardi risalgono la prima traduzione integrale della Commedia in dialetto veneziano per opera del dantista Giuseppe Cappelli e in calabrese per mano di Francesco Limarzi imitato nel 1877 da Domenico Jaccarino che forniva allora la prima traduzione in napoletano sempre dell'*Inferno*. Anche altri personaggi sicuramente più defilati per non dire minori, come Luigi Dian, sindaco e soprintendente scolastico di Vigonovo, un paesino dell'entroterra veneziano, si misurarono con la sfida della traduzione dantesca per campioni (qui col primo Canto dell'*Inferno* girato addirittura in "lingua pavana" nel 1882) o con quella integrale di tutto il poema a cui attese dal 1889 al 1892, per il dialetto d'Acri in Calabria, Salvatore Scervini. Nel 1889 allorché nasceva, come s'è visto, la "Dante", a parte l'avvio dell'impresa concepita da questo appassionato scrittore calabrese, ci fu da registrare quale esempio d'intervento se possibile ancora più "dal basso" (ma meritevole d'essere posto accanto a molti su altri temi oggi raccolti presso l'Archivio Ligure della Scrittura popo-

nella Società "Dante Alighieri" e P. Salvetti, *Immagine nazionale ed emigrazione nella Società "Dante Alighieri"*, Roma 1995 entrambi editi da Bonacci dov'era comparso anche nel 1987 un dossier cronologicamente più ampio ma meno approfondito ad opera di F. Capparelli: *La "Dante Alighieri"*. s.e.

²⁸ *L'Inferno di Dante riscritto in milanese da Carlo Porta*, a cura di P. Gibellini e M. Migliorati, Novara 2001.

²⁹ A. Stussi, *Fortuna dialettale della Commedia. Appunti sulle versioni settentrionali*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna 1982, pp. 11-84; Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, 1993 e F. Granatiero, *La "Divina Commedia" nei dialetti italiani*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» vol. XIV, 2017, pp. 93-112.

lare) un lavoro intitolato *Fili d'erba. Raccolta di poesie italiane e genovesi, colla traduzione in dialetto* [genovese] *dei primi sette canti dell'Inferno di Dante*³⁰. A pubblicarlo era stato Giovan Battista Vigo, un autodidatta diventato a un certo punto della sua vita maestro elementare (al pari di non pochi emigranti frattanto finiti in zone sperdute del nuovo continente). Vigo, di mestiere, aveva fatto però, in gioventù, anche il “portatore di carbone” nella città distintasi, sin dai tempi di Cavour, per essere il punto principale di partenza per migliaia di persone dirette oltreoceano (specie in America Latina) e provenienti per lo più dal Veneto (o dall’alta pianura padana, dal Piemonte e, appunto, dal Genovesato) così come stava succedendo analogamente e sempre più spesso nel Mezzogiorno, a Napoli, per un numero quasi altrettanto grande di calabresi e abruzzesi (e in genere di contadini meridionali, ma dopo il 1900 soprattutto siciliani, attratti a preferenza dagli Stati Uniti).

La “grande emigrazione” e i suoi precursori: giornali, associazioni e comunità

La “grande emigrazione” proletaria cominciata negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento fu un esodo innanzitutto regionale di cui occorre non trascurare gli antefatti e i caratteri fondanti³¹ anche in considerazione dei fenomeni spontanei di autoriconoscimento nazionale a cui avrebbero dato luogo, all'estero, proprio l'espatrio e lo stesso radicamento (o la paura dello sradicamento) di coloro che ne furono protagonisti in tante enclaves urbane straniere nelle quali i dialetti di tutta la penisola cominciarono per lo meno a convivere con l'italiano anche grazie all'associazionismo e alla stampa etnica.

Tanto nelle società mutualistiche quanto – e anche di più – nei fogli “coloniali” fondati in gran numero per i propri connazionali espatriati da giornalisti provvisti di trascorsi politici magari difformi, ma dotati di un comune background culturale “italico”³² (si pensi alle centinaia di testate censite sia in Europa che nelle Americhe dagli specialisti)³³ si generò e durò

³⁰ Genova 1889.

³¹ E. Franzina, *La storia altrove. Casi nazionali e casi regionali nelle moderne migrazioni di massa*, Verona 1998.

³² B. Deschamps, *Histoire de la presse italo américaine. Du Risorgimento à la Grande guerre*, Paris 2020.

³³ *I giornali dell'emigrazione 1914-1919 nelle raccolte della Biblioteca di storia moderna e contem-*

in vita per molti anni una funzione informativa e formativa capace di tenere assieme la memoria del “locale” e, assieme alla tutela, la promozione, abbastanza nuova per gli emigranti, del “nazionale” assicurato, se non pure creato ex novo, dall’uso della lingua italiana (scritta). Si tratta appena di un dettaglio benchè non del tutto secondario nel contesto d’una grande tradizione letteraria sufficientemente indagata dagli studiosi³⁴ e di sicuro coltivata dalle élites immigratorie formatesi all’ombra dell’esilio già nei decenni centrali dell’Ottocento. Tutto vero – e importante da tenere a mente – anche se poi non sappiamo con esattezza in che misura o con quale tempistica queste dinamiche abbiano avuto modo di collegarsi con le vicende (e d’interagire con le peripezie esistenziali) degli emigranti in carne ed ossa ai quali la figura di Dante veniva ad ogni modo proposta costantemente dai fogli etnici come centrale e orientativa rispetto a un bagaglio di piccole conoscenze, di pratiche necessità e persino di generici valori attinti, di norma, al ricco serbatoio del ricordato canone risorgimentale. Si tratta di risvolti poi troppo in fretta rimossi o dimenticati ma legati alla prima emigrazione italiana in America quando anche la sua crescita risultò caratterizzata agli albori, fra gli anni Quaranta e Sessanta dell’Ottocento cruciali per la genesi dell’idea nazionale in Italia³⁵, da presenze che se per un lato poco sembrerebbero aver avuto a che fare con l’esodo incombente e prossimo venturo di tanti semplici coloni e contadini, per un altro rimandavano invece, realisticamente e abbastanza spesso, alle figure d’intraprendenti pionieri del nascente business immigratorio in predicato di diventare di lì a non molto, in veste di direttori di giornali in lingua italiana, di “banchisti” o di presidenti di sodalizi mutualistici, assistenziali, ricreativi ecc., gli animatori e i leader delle nascenti “comunità” immigratorie in “suolo straniero”. Su tali aspetti “prefiguranti” dell’esperienza dei *previous migrants* italiani mi sono intrattenuto a più riprese altrove³⁶

poranea, a cura di R. De Longis e E. Semboloni, Roma 2019 e *Voci d'Italia fuori d'Italia. Giornalismo e stampa dell'emigrazione*, a cura di B. Deschamps e P. Sergi, Cosenza 2021.

³⁴ Dai tempi di Mario Sansone autore di *Dante nelle culture regionali d'Italia*, in Id., *Lettere e studi danteschi*, Bari 1975, pp. 261-285.

³⁵ Cfr. la tavola rotonda a cura di Francesco Bruni e Egidio Ivetich (con interventi di M. Allegri, F. Arato, S. Danelon, S. De Luca, A. Nesi, R. Pertici, G. Pizzamiglio ecc.) su *Un problema storico e storiografico: la nazione e le nazioni tra il 1840 e il 1860*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, a cura di M. Allegri e F. Bruni, 2 voll., I, *Le dimensioni del popolare*, Venezia 2016, pp. 189-298.

³⁶ Cfr. E. Franzina, *Emigrazione, esilio e unificazione italiana: i primi gruppi immigratori in America Latina e il Risorgimento*, «Studi Emigrazione» 188, 2012, pp. 566-592 e Id., «Delle emigrazioni e della loro diversa indole nella Storia antica e moderna». *Divagazioni e riflessioni in ordine sparso su storiografia e storia in età contemporanea*, «Archivio storico dell'emigrazione italiana», 9, 2013, pp. 66-84.

segnalando come nel bagaglio operativo di costoro figurassero prerogative ideologiche di specie (patriottiche, liberali, mazziniane ecc.) e, nei fatti, anche di ruolo (con militari, pubblicisti, scienziati, imprenditori, faccendieri ecc.) destinate a mescolarsi fra loro, ma capaci di evolvere, già dalla fine degli anni Sessanta, in direzioni sempre più precise e in grado soprattutto di condizionare e orientare, grazie al monopolio dell'associazionismo e del giornalismo etnico conseguito nei paesi di destinazione, la gran massa di chi vi arrivava, anno dopo anno, dall'Italia.

Trattando dei rapporti fra gli emigrati e Dante inteso come icona di riferimento nazionale non era dunque privo di senso neanche l'accento volutamente fatto di sfuggita qui sopra alle diverse parlate regionali o provinciali che erano poi le stesse della maggior parte degli italiani espatriati i quali conversando fra loro continuavano appunto a servirsene nelle "colonie rurali" ma pure nelle varie Little Italies in cui erano andati a vivere o provvisoriamente a stare³⁷. Anche per tale motivo tra Otto e Novecento essi risultavano esposti alle critiche feroci dei nativi (e dei nativisti) pronti a sfruttare, fra le altre, questa peculiarità espressiva ossia l'uso dei dialetti, indubbiamente non disgiunta a sua volta dal campanilismo mediamente assai alto fra i nostri emigranti, per scagliare accuse infamanti d'inferiorità culturale, mentale e "razziale" nei loro confronti³⁸.

L'idea di nazione e il ruolo della "Dante" all'estero

La strada dell'acquisizione di un senso di appartenenza nazionale, spesso debole al di là delle questioni inerenti il possesso della cittadinanza³⁹, o addi-

³⁷ E. Franzina, *L'Italy. Définitions et images des "Little Italies" entre Littérature et Histoire*, in *Les Petits Italies dans le monde*, sous la direction de M.C. Blanc-Chaléard, *et alii*, Rennes 2007, pp. 407-421. I dilemmi anche linguistici fattisi rilevanti in seno alle «piccole Italie» per molti decenni in rapporto all'acquisto della cittadinanza americana (o d'altri paesi stranieri) e agli ineluttabili processi d'integrazione che essa preparava o sanciva, non furono mai tali da offuscare il ruolo simbolico di Dante e della sua *Commedia* presso gli immigrati persino meno alfabetizzati (e cioè, piuttosto a lungo, la maggior parte dei componenti il loro gruppo) come doveva riconoscere un po' a malincuore in un anno speciale persino Amy Allemand Bernardi il cui libro *America vissuta* (Torino 1911) contiene, al riguardo, pagine illuminanti (303-330).

³⁸ Cfr., in una bibliografia ormai assai ampia, il recente lavoro di S. Orazi, *Il movimento migratorio italiano negli Stati Uniti tra Otto e Novecento. Problemi e pregiudizi*, «Nuova Rivista Storica» fasc. 1, 2021, pp. 223-24.

³⁹ S. Donati, *A Political History of National Citizenship and Identity in Italy, 1861-1950*, Stanford 2013.

rittura inesistente prima che essi partisero, fra gli illetterati contadini (che tuttavia sapevano talvolta comunicare già efficacemente per lettera con amici e parenti rimasti in Italia) fu sulle prime inevitabilmente difficoltosa e per così dire “in salita”, ma portò a lungo andare molti italiani a riconoscersi come tali proprio in virtù dello spaesamento e alle volte anche, specie nei contesti rurali e coloniali, per colpa dell’isolamento a cui erano stati inizialmente costretti: per superare le difficoltà che ne conseguivano essi avevano dovuto sovente rimediare da soli provvedendo all’educazione e all’istruzione dei figli in scuole rudimentali e abborraciate. Fu anche in soccorso di simili scuole che le autorità consolari e il Ministero degli Affari Esteri del Regno si appoggiarono, oltre che alla Chiesa e ad alcuni ordini missionari⁴⁰, ai comitati della Dante Alighieri sorti in molti centri urbani per assicurare in modo continuativo, sino almeno ai primi anni Trenta del Novecento, l’insegnamento di base dell’italiano innescando dinamiche che sono state bene illustrate, ultimamente, soprattutto per il caso dell’emigrazione in Brasile⁴¹.

Oggi si conoscono meglio che in passato le modalità e gli scopi degli interventi svolti nell’esercizio di tale funzione dalla “Dante” e un po’ anche – mercé il suo contributo – dagli apparati ministeriali e diplomatici nelle loro non sempre lineari relazioni con gli italiani residenti per “scelta emigratoria” fuori d’Italia (o, più tardi, con i loro nipoti e discendenti divenuti man mano cittadini a pieno titolo dei rispettivi paesi di adozione) per via dell’ascrivibilità delle loro iniziative all’ambito di un progetto politico e culturale di nazionalizzazione altrettanto ben conosciuto e spinto progressivamente dal fascismo al massimo grado⁴² (ovvero al parossismo e agli estremi della propaganda più visionaria di nuovo, non di rado, “in nome di Dante”)⁴³. Quello di cui sappiamo invece di meno o di cui non siamo ancora del tutto a giorno concerne in concreto i livelli e le forme dell’acculturazione scolastica all’estero, in età contemporanea, degli emigranti e dei loro figli. Appena sufficiente sotto un

⁴⁰ R. Sani, *La Santa Sede e l’emigrazione italiana all’estero tra Ottocento e Novecento*, Brescia 2021.

⁴¹ Dove tuttavia nemmeno le indagini più ampie e meticolose (cfr. ad es. org. T.Â. Luchese, *História da escola dos imigrantes italianos em terras brasileiras*, Caxias do Sul 2014 e *Migrações e história da educação: saberes, práticas e instituições, um olhar transnacional*, orgs. T.Â. Luchese, A. Barausse, R. Sani e A. Ascenzi (orgs), Caxias do Sul 2021) recano traccia dell’influenza eventualmente esercitata dai richiami all’opera e alla figura di Dante la quale nondimeno, come si vedrà più avanti, godette anche in queste remote terre subtropicali di una discreta fortuna non solo “monumentale”.

⁴² S. Albertini, *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell’Italia fascista*, «The Italianist», 1, 1996, pp. 117-142 e L. Scorrano, *Il Dante «fascista»: saggi, letture, note dantesche*, Ravenna 2001, pp. 89-125 (ma cfr. anche *infra*, nota 44).

⁴³ Cfr. L. Luatti, *Storia sommersa delle migrazioni italiane. Letteratura per l’infanzia ed emigrazione dall’Ottocento a oggi*, Isernia 2020.

profilo linguistico per quanto riguarda l'apprendimento grammaticale dell'italiano, nella stragrande maggioranza dei casi ossia in quelli delle scuole elementari tenute in vita da maestre e da maestri spesso volontari e quasi sempre improvvisati, tale acculturazione in realtà non fu mai, a giudicare da quanto ne hanno poi scritto gli specialisti lavorando essenzialmente sui libri di testo, subordinata o collegata "direttamente" all'opera di Dante nemmeno quando questa assurse, di fatto o nei voti, a modello esemplare e assoluto dell'italianità sotto il fascismo⁴⁴.

I destinatari del messaggio: emigranti italiani nel mondo dall'Ottocento all'ultimo dopoguerra

La figura del poeta, infatti, venne spontaneamente valorizzata piuttosto (o semmai), dalla stampa etnica piccolo borghese, dall'odonomastica "coloniale" e dal monumentalismo statuario di cui pure più in là diremo mentre, chiarito ciò, anche solo uno sguardo alla cronologia e ai numeri dell'emigrazione postunitaria potrà venirci in soccorso per chiarire molte questioni e alcune incongruenze se si consideri che già al primo censimento italiano del 1861, e quindi nell'imminenza del centenario dantesco di quattro anni più tardi, erano ormai più di 200 mila gli italiani residenti all'estero fra Europa (110 mila) e Americhe (100 mila). Scomposte in dettaglio queste cifre si riferivano ai 77 mila emigrati in Francia e ai 14 mila presenti sia in Germania che in Svizzera, mentre 47 mila erano coloro che avevano scelto gli Stati Uniti e 36 mila quanti aveno optato invece per l'Argentina e il Brasile (più di 20 mila risultavano viceversa fuori dal computo perchè stabiliti in Algeria, Tunisia ed Egitto ed anche, scampoli di antiche comunità immigratorie levantine, a

⁴⁴ Si pensi, al riguardo, alla vicenda del *Danteum* studiata a suo tempo da Th.L. Schumacher (*Terragni e il Danteum 1938*, Roma 1983) e da A. Kanekar (*Diagram and metaphor in design: The Divine Comedy as a spacial model*, «Philosophica» 70, 2002, pp. 37-58). Del *Danteum*, progettato dietro impulso della Società Dantesca Italiana di Rino Valdameri nel 1938 dal caposcuola del nostro razionalismo Giuseppe Terragni e che sarebbe dovuto sorgere a Roma, dotato di biblioteca e di museo appropriati come proiezione architettonica della *Commedia* nell'ambito delle iniziative previste per l'Esposizione Universale di Roma del 1942, che poi a causa della guerra non si tenne, ha scritto da ultimo ottimamente soprattutto M. Marazzi in *Danteum. Studi sul Dante imperiale del Novecento*, Firenze 2015 e nel saggio *Il progetto fascista del Danteum fra modernità e 'dantismo diffuso'*, in *La mondializzazione di Dante* (Edizione italiana, inglese e francese) a cura di G. Sangirardi, (fascicolo monografico di «Italianistica» che raccoglie alcuni interventi relativi al progetto di ricerca sulla «Mondializzazione di Dante» avviato nel 2017 sotto la direzione di Sangirardi stesso all'Università di Nancy), Pisa-Roma, 2020, pp. 51-57.

Smirne e a Costantinopoli). Il loro numero successivamente si accrebbe pressochè a dismisura ingigantendosi nel volgere di circa quarant'anni.

La mancanza sino al 1876 di statistiche ufficiali supplite solo dai conteggi privati di Leone Carpi assieme alla notevole entità degli espatri clandestini rendono mal decifrabili i contorni iniziali di un fenomeno che dopo quella data, tuttavia, si ripropose sempre "regolarmente" assumendo caratteri e proporzioni di massa con una accelerazione vistosa che finì per ripercuotersi ovviamente sui livelli e sui tassi d'insediamento all'estero degli italiani. Gli espatri passano così da 110 mila all'anno fra il 1876 e il 1880, a 188 mila tra il 1881 e il 1890, a 283 mila tra il 1891 e il 1900, a 603 mila tra il 1901 e il 1910 sino al cumine, mai più toccato, degli 873 mila nel 1913. Pur considerando l'entità ragguardevole dei rimpatri (quasi metà delle partenze) si può calcolare insomma che fra il 1876 e il 1915 più di 6 milioni e 130 mila fossero stati gli emigranti che avevano avuto per meta l'Europa e oltre 7 milioni e mezzo quelli recatisi nelle Americhe. Nonostante la maggior vicinanza geografica (ma talvolta per colpa di un costo e di un disagio superiori nel sistema dei trasporti) nel primo caso fu dato di assistere, in età giolittiana, a una certa perdita di attrattività dei paesi europei e quindi alla flessione nel vecchio continente degli espatri (anche se poi fu possibile contarne in totale, dal 1876 al 1910, quasi un milione e mezzo in Francia e poco meno di un milione in Svizzera e in Germania). Dal canto loro tra i grandi paesi d'immigrazione d'oltreoceano ad accogliere all'incirca tre milioni e 100 mila italiani furono gli Stati Uniti, un milione e 200 mila il Brasile e un milione e mezzo l'Argentina (dove sino all'inizio degli anni Trenta, ad esempio, i nostri connazionali continuarono a rappresentare quasi il 50% di tutta la popolazione immigrata). In un panorama di simili dimensioni si devono per forza contemplare alcune elementari differenze tra la prima fase, propria degli esuli e dei proscritti, durata dalla metà dell'Ottocento sino alla fine degli anni Settanta di quel secolo e le fasi immediatamente posteriori delle migrazioni proletarie di massa in cui per circa quattro decenni un ciclo ascendente interrotto solo dallo scoppio della Grande guerra fece sì che il meccanismo emigratorio si riproponesse invariato e anzi rafforzato fissando ovunque all'estero, ma soprattutto nelle Americhe, le già citate comunità immigratorie a cui il fascismo impose poi le proprie regole e strategie in nome di un nazionalismo enfatico scontratosi, nell'entre-deux-guerres, con i processi d'integrazione ormai dappertutto in marcia e mandato comunque in frantumi dall'esito, disastroso per l'Italia, del Secondo conflitto mondiale. Dopo la sua conclusione il quadro generale delle "presenze" italiane, nonostante una forte ripresa sino al 1960 dei flussi sia transoceanici (ad eccezione proprio di quelli diretti agli Stati Uniti) sia,

per altri quindici anni, anche e soprattutto continentali, subì sensibili modifiche tranne forse che nel rapporto, ormai consolidato, degli immigrati e dei loro figli e discendenti con Dante.

L'immagine del poeta come emblema etnico e il dantismo popolare

Nella prima fase era prevalsa, di Dante, una immagine stereotipata e legata in prevalenza, come s'è visto, ai soli temi dell'esilio (che sarebbero ciclicamente ricomparsi qua e là anche tra i sovversivi e i "profughi d'Italia" alla Pietro Gori o più tardi tra i "fuoriusciti" antifascisti dopo il 1925), ma nel momento di massima espansione del radicamento italiano in terre straniere, grosso modo dal 1900 al 1914, la figura e l'opera del poeta erano divenute una sorta di emblema etnico durevole, multiuo e persino più potente di quelli simbolici studiati poi da Wener Sollors⁴⁵. Nello stesso passaggio di testimone fra le generazioni dei neo residenti e degli ultimi arrivati, che ebbe luogo più e più volte nell'arco di un secolo, la tenuta dell'italianità, a cominciare da quella linguistica con Dante sullo sfondo, fu nondimeno messa a dura prova venendo fatta oggetto intanto da parte degli osservatori stranieri, per i suoi risvolti gergali e creolizzanti, di divertite attenzioni e di satire più e meno bonarie (come quelle, nell'Argentina del cocoliche e dei gringos "papolitanos", di autori colti sul tipo di José Hernández ed Eduardo Gutiérrez imitati del resto da pubblicisti come il nostro Comunardo Braccialarghe (Folco Testena) o, in USA, mercé le mescidanze italo irlandesi del giornalista cattolico di Philadelphia Thomas Augustin Daly oppure ancora, in Brasile, grazie alle geniali caricature italo pauliste ideate da Juó Bananére alias Alexandre Marcondes Machado, lo scrittore premodernista che definiva sarcasticamente la sua più importante raccolta poetica del 1915 – *La Divina Increnca* – un «Livro di Prupaganda da Literatura Nazionale»). Ciò, tuttavia, non intralciò quasi mai, specie negli Stati Uniti, l'ascesa fra gli immigrati di un singolare dantismo popolare sempre più intriso di preoccupazioni patriottiche che prescindeva dalla reale conoscenza dell'opera dantesca e del cui impatto sino alla fine degli anni Trenta continuarono ad emergere tracce eloquenti nella fiorente pubblicistica "coloniale" da Little Italy non di rado in chiave umoristica o anche scopertamente polemica. Alla satira dell'*Italianità* appunto *coloniale* e alle

⁴⁵ In *Alchimie d'America. Identità etnica e cultura nazionale*, Roma 1990.

critiche già rivolte con i suoi sonetti alla *Colonia di Dante*, dal dottor Achille Almerini⁴⁶, ma ricorrenti per tutti gli anni Dieci in una omonima rubrica de «La Follia di New York» su iniziativa del suo direttore Riccardo Cordiferro (alias Alessandro Sisca, un sovversivo socialisteeggiante cosentino nemico giurato dei faccendieri nazionalisti e grande estimatore, per altri versi, dei dialetti e delle culture regionali italiane)⁴⁷ facevano riscontro, ancora vent'anni più tardi, le surreali invenzioni di uno scrittore quasi sconosciuto, (V.A. Castellucci) segnalato, assieme ad altri minori, da Prezzolini in un suo libro longanesiano del 1963 (*I trapiantati*), anche perché in un poemetto satirico del 1935 – *Le avventure di Dante in America* – si era spinto a “riscrivere” il viaggio del sommo poeta ambientandolo nella Little Italy della Grande Depressione, con Dante stordito dal mal di mare e approdato in confusione al porto di Boston dove ad attenderlo c'era, pronto a fargli da guida, un Virgilio semiamericanizzato e già esperto della babele etnica locale⁴⁸ tanto da accoglierlo rivolgendogli nella lingua franca dei nostri immigrati meridionali in USA:

Finalmente, Dante, ti hai deciso di approdare su questo *sciore* [*shore* costa] *sarpando* [salpando e attraversando] l'*Atellante* [l'Atlantico] con la stessa *stima* [*steam* vapore] che trasportò *maiseife lazz taim ego* [*myself last time ago* me

⁴⁶ A. Almerini, *La Colonia di Dante*, New York 1912, poi in F. Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti*, Milano 2005, p. 443.

⁴⁷ E. Aleandri, Riccardo Cordiferro, in *The Italian American Experience: an Encyclopedia*, eds. S.J. La Gumina et alii, New York 2000, pp. 146-148 e M. Marazzi, *Voices of Italian America. A History of Early Italian American Literature with a Critical Anthology*, Madison Teanek 2004, pp. 192-195. Per il versante dialettale cfr., di Cordiferro, l'introduzione a *Lu Ciucci, poema in dialetto calabrese di Francesco Sisca con versione italiana, prefazione e note di Riccardo Cordiferro*, New York 1913 mentre per gli scontri con Carlo Barsotti e con Agostino De Biasi, principali responsabili di una intensa attività commemorativa “nazionalista” emblemizzata tra il 1911 e il 1921 dall'iter monumentale dantesco più inquinato dalle sottoscrizioni coatte ed esposte al prelievo percentuale di tangenti si potrebbero ricordare (ma cfr. anche *infra*) le incessanti polemiche del giornalista calabrese nei confronti in particolare del direttore de «L'Araldo Italiano» (e poi de «Il Carroccio») definito «don Agostino de Plagi» o massima «piaga per la nostra colonia» e costretto a un certo punto dalle campagne della «Follia di New York» a lasciare la presidenza della sezione newyorkese della «Dante».

⁴⁸ Nel paragrafo *Babel's Picturesque, or "The Great Harmonizer"* di un suo libro di dieci anni fa (*Italy in Early American Cinema. Race, Landscape and the Picturesque*, Bloomington&Indianapolis 2010, p. 137) Giorgio Bertellini ha efficacemente riassunto il senso e le origini dell'immagine della Babele newyorkese: «By the end of the century, America's cultural imagery had repeatedly referred to the New York City through the biblical images of Babel and Babilon, thus turning the largest nation's metropolis into the captivating, wicked city *par excellence*. Even talking inspiration from Dante's masterwork, the authors of a richly illustrated exposé of New York ghettos, Darknes and Daylight; or, Lights and Shadows of New York Lifen (1892), equated the widespread wretchedness of immigrants: "This underworld would appal even Dante", they wrote».

stesso tanto tempo fa]. L'*appinessa* [*happiness* gioia] di questo momento mi fa dimenticare *everitinga* [*everything* ogni cosa]; dimenticar persino la *deprescion* [*Depression* Depressione], il *ripillo* [*repeal* abrogazione] del *diocettesimo mandamento* [diciottesimo emendamento] e la vittoria di [Fiorello] La Guardia. Domani beverai *cichen brot* [*chicken broth* brodo di pollo] con spinaci...

A parte ogni rilievo sul tramite linguistico più esposto alla satira dei conazionali acculturati che alimenta e soccorre da sempre un filone specialistico di studi (di Haller, Gheno, Bertini Malgarini, Prifti ecc.)⁴⁹ e che si giudica oggi essere stato in realtà, del tutto “a ragione”, fluido di per sé e difficilmente inquadrabile, a suo tempo, in schemi rigidi o troppo fissi (ma confermandosi spesso quale strumento di orgoglio etnico e di equilibrio intergenerazionale)⁵⁰, occorre dire che tra le descrizioni pittoresche delle parlate miste degli immigrati, abbastanza frequenti dalla fine dell'Ottocento alla metà del secolo successivo negli scritti di giornalisti e memorialisti d'orientamento ideologico diverso (da Adolfo Rossi a Franco Ciarlantini passando per Gian Paulo Brenna e Amy Allemand Bernardi ecc.) si ritagliano uno spazio quasi a sé stante quelle cadute a ridosso di due cornici belliche o postbelliche di assoluto rilievo per l'evoluzione del nostro nazionalismo come la guerra di Libia e il primo conflitto mondiale visto che prima l'anniversario semisecolare dell'Unità d'Italia e poi quello stesso della morte di Dante ne esaltarono l'esasperata centralità “patriottica”.

Dante “padre degli italiani emigrati” e la torsione nazionalista del 1911

Non si dovette neanche attendere la data precisa del sesto centenario della morte del poeta per vedere ribadita coreograficamente e in grande stile una tale centralità se si considerino le numerose iniziative che cominciarono a darne prova già a partire dal 1911 quando l'esaltazione della sua figura e i richiami alla *Divina Commedia* spinti sino a un precoce uso cinematografico dell'*Inferno* raggiunsero l'acme e si fecero pressanti in chiave irredentista persino grazie a un lungometraggio della Milano Films distribuito e fatto

⁴⁹ Cfr. E. Prifti, *Americanismi d'Italia, italianismi d'America. Cenni sulle tracce lessicali della Grande Emigrazione*, in *Studi monografici: l'Italiano migrante*, a cura di S. Lubello e C. Stromboli (monografico di «Testi e linguaggi», 11, 2017), pp. 183-196.

⁵⁰ Cfr. N. Carnevale, *A New Language, A New World. Italian Immigrants in the United States, 1890-1945*, Urbana-Chicago 2009.

circolare anche all'estero⁵¹. A quell'anno abbastanza cruciale⁵² risalgono del resto, assieme agli attriti fra la "Dante" e nuovi soggetti nazionalisti in concorrenza con essa come l'Istituto Coloniale Italiano⁵³ (promotore del secondo Congresso degli italiani all'estero)⁵⁴, anche vari altri episodi di notevole importanza nella storia del rapporto fra gli emigranti e la simbologia dantesca intrecciata con gli esiti oltreoceano, al momento peraltro "mancati", d'una versione esotica della cosiddetta "monumentomania" italica⁵⁵. Fu allora, infatti, che essa, affermatasi abbondantemente, oltre che in Italia⁵⁶, anche in USA favorendo l'innalzamento, dopo quello precoce per Mazzini all'indomani della sua morte, di busti e di statue fatte erigere in successione dal faccendiere toscano Carlo Barsotti onde "onorare la memoria" di altri "grandi italiani" – Garibaldi (1888), Colombo (1892), Verdi (1906) e Giovanni da Verrazzano (1909) – si concentrò infine su Dante spaziando da Chicago, dove di una analoga proposta si erano fatti alfieri e portatori alcuni fogli etnici del Michigan e dell'Illinois («L'Italia», «La Tribuna» ecc.) e in particolare l'immaginario pacifista calabrese Luigi Carnovale⁵⁷, di nuovo sino alla "Grande

⁵¹ Cfr. A. Bernardini, *L'Inferno della Milano-Films*, «Bianco/Nero», XLVI, 2, 1985, e Id., *I film dall'«Inferno» dantesco nel cinema muto*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna 1996, pp. 29-33.

⁵² C. Brice, *Il 1911 in Italia. Convergenza di poteri, frazionamento di rappresentazioni*, «Memoria e ricerca», 34, 2010, pp. 47-62.

⁵³ P. Salvetti, *La Società "Dante Alighieri e il 1911"*, «Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana», 7, 2011.

⁵⁴ In vista e in preparazione del quale dal 27 al 30 marzo 1911 si era tenuto a Philadelphia il I Congresso degli italiani in USA da cui risultò costituita una nuova Alleanza Italo-americana, «col fine di raccogliere e disciplinare nell'interesse morale e materiale degli Italiani e dell'italianità in America, le forze sparse delle Società italiane». Anche se organizzato dall'Istituto Coloniale, il congresso auspicò una capillarizzazione dei comitati della "Dante" in ogni centro italiano degli Stati Uniti e una loro riunificazione di tipo federativo.

⁵⁵ Su cui cfr. M. Savorra, *La monumentomania e i concorsi artistici nell'Italia unita*, in *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia*, a cura di F. Mango e M.G. Tampieri, Napoli 2011, pp. 335-347 che ricorda come il debutto del termine, poi ripreso tra gli altri da Sidney Sonnino e da Giosuè Carducci, fosse avvenuto "in provincia" ovvero nel Bassanese a metà degli anni Settanta (cfr. la lettera di Pasquale Antonibon, *Del progetto di un monumento in Marostica a Prospero Alpino e della monumentomania*, Bassano 1875).

⁵⁶ Cfr. B. Tobia, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, «Mélanges de l'École française de Rome», 109-110, 1997, pp. 75-87 e G.C.F. Villa, *L'identità scolpita: appunti per la monumentalistica dantesca*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di E. Querci, Torino 2011, pp. 135-147.

⁵⁷ L. Carnovale, *Per un monumento a Dante nella città di Chicago*, in Id., *Il giornalismo degli emigrati italiani nel Nord America*, Chicago 1909, pp. 129-135. Il volume portava in esergo, nel frontespizio, la citazione di quattro terzine tratte dal canto XVII del *Paradiso* mentre l'articolo, scritto nel 1908, inneggiava a Dante definendolo «per gli italiani un Dio» esortando i connazionali

Mela”⁵⁸ dove invece, come nelle precedenti occasioni, a prendere l’iniziativa principale fu ancora questo prominente lucchese, editore e proprietario del «Progresso Italoamericano», il più diffuso foglio in lingua italiana degli Stati Uniti, uomo d'affari (sovente poco limpido) e vulcanico ideatore di mille progetti tesi sulla carta a nobilitare e mobilitare la componente italiana della popolazione newyorkese⁵⁹, ma di fatto coneguate in modo tale da tornare a vantaggio soprattutto suo personale⁶⁰ tramite collette apposite (e sovente forzose) o grazie all’adesione, da lungi, di eminenti personalità e di sponsor di lusso della cultura nazionale come accadde, nella fattispecie del 1911, con l’impegno “estorto” a Giovanni Pascoli di scrivere per l’occasione dei versi appropriati (... *O timonier d'Italia eterno, Dante! / Sei tu che volgi dove vuoi la prora / sul nostro lungo solco spumeggiante!*...), versi che avrebbero dovuto essere musicati, nei voti, da Ruggero Leoncavallo. Comparso nella «Tribuna» di Roma del 23 agosto 1911, un mese dopo la sua composizione, l'*Inno degli emigrati italiani a Dante* rimase comunque uno dei pochi testi poetici d'un certo livello dedicati all'emigrazione italiana in USA⁶¹ anche se Pascoli, come interprete di Dante in rotta con i dantisti di casa alla Mazzoni, in realtà – e notoriamente – parlava soprattutto «a se stesso» ed anche se la statua da cui avevano preso spunto i suoi versi, opera imponente dello scultore siciliano Ettore Ximenes, arrivò a New York un anno più tardi del previsto venendo subito respinta, fra l'altro, dall'Art Commission locale per le sue dimensioni esorbitanti così da frustrare le aspettative di molti dei sottoscrittori.

emigrati a stringersi «devotamente e saldamente alla sacra figura dell'onnipotente Padre nostro [...] nel suo nome che non han l'eguale il mondo e la storia». Su Carnovale cfr. G. Ross Mormino, *Immigrants on the Hill: Italian-Americans in St. Louis, 1882-1982*, Columbia (MO), 2002, pp. 69-70 e A. Piperata, *Luigi Carnovale. Un calabrese per la pace universale*, Catanzaro 2006.

⁵⁸ Si tratta appena di una curiosità ma vale la pena di ricordare *en passant* che il termine di “Grande Mela” applicato a New York prese forma per la prima volta nel 1909 in un saggio (*The Wayfarer in New York*) con cui il suo autore, Edward S. Martin, paragonava «lo Stato di New York a un melo con le radici nel Mississippi e i frutti nella città di New York» (A. Meda, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze 2011, p. 74) anche se poi l'uso corrente dell'espressione, in circolo già nei primi anni Venti tra gli scommettitori alle corse di cavalli dell'ippodromo newyorkese, s'impose in via definitiva soprattutto su impulso di un giornalista, John J. Fitzgerald, che l'adoperò per designare una sua fortunata rubrica sportiva (“Around the Big Apple”).

⁵⁹ Come esortava a fare anche il giovane A. De Biasi, *Il monumento a Dante Alighieri in Nuova York*, «Il Progresso Italo-Americano», 27 maggio 1910.

⁶⁰ Cfr. B. Deschamps, “*The cornerstone is laid*”: *Italian American Memorial Building in New York City and Immigrants' Right to the City at the Turn of the Twentieth Century*, «European Journal of American Studies» (on line, 10-3 2015, document 1.5, Online since 31 December 2015, connection on 05 May 2019. URL <http://journals.openedition.org/ejas/11299>; DOI: 10.4000/ejas.11299).

⁶¹ Cfr. Franzina, 1996.

La statua di Dante a New York tra polemiche e cerimonie inaugurali

Attratti inizialmente dalla prospettiva di una inaugurazione in grande stile del manufatto che avrebbe dovuto aver luogo in concomitanza con l'arrivo alla foce dell'Hudson di una nave da guerra italiana, anch'essi cominciarono a manifestare disillusione e sconcerto allorché una serrata campagna di stampa sollevò inquietanti riserve nei confronti di Barsotti, accusato più che non sospettato di malversazione – e di uso disinvolto dei fondi raccolti – dal direttore de «L'Italia all'estero» Giovanni Preziosi, un ex missionario dell'Opera Bonomelli, vicino poi agli scalabriniani e alla “Dante”, da poco spretato (e dal fosco futuro di fanatico antisemita ma sulle posizioni, all'epoca, di critici per bene e non meno di lui rigorosi come Alberto Pecorini)⁶² contro cui il patron del «Progresso Italoamericano» intentò a Roma una clamorosa causa per diffamazione significativamente perdendola nel 1912. Le prove della natura strumentale e ai limiti della legalità di molte iniziative di sostegno all'apparente smania monumental/nazionale di Barsotti che anche Cordiferro aveva cominciato a prendere di mira alla sua maniera già da un paio d'anni⁶³ furono così ribadite da un tribunale italiano, ma ciò non impedì al progetto, momentaneamente arenatosi, di riprendere forma più in là, all'indomani di una guerra “vittoriosa”, in un contesto cronologico e ambientale assai più favorevole e inevitabilmente intriso di umori nazionalistici.

⁶² Autore di molte e fondate critiche a proposito del comportamento degli immigrati di Little Italy nel suo quasi coevo *Gli Americani nella vita moderna osservati da un italiano*, Milano 1909, pp. 395-401.

⁶³ In occasione delle collette promosse nel 1909 per la statua a Verrazzano quando burlandosi di Barsotti e indossati i panni di “Sandro”, uno dei suoi pseudonimi, imbastiva nel dialetto partenopeo degli immigrati a New York forse la più riuscita delle sue “Macchiette napoletane”, che avrebbe rimesso in scena con una copiella o foglio volante anche due anni più tardi al fine di contestare le sottoscrizioni per la statua dantesca sollecitate da Barsotti fra gli immigrati: «L'atu iuorno» – scriveva Cordiferro – «è venuto a casa mia Feliciello 'o barbiere, ccu 'u “Prugressu” mmano e accusi arraggiato ca pareva 'le fusse capitato qualche guaio. “Stu ggiurnale – diceva Filiciello – stu ggiurnale è peggio 'e na chiaveca! Nu ggiurnale comm'a cchisto, sul' a Mereca se pò stampà, addo 'e latre parleno d'onestà e 'e galantuommene – si 'nce ne stanno – s'anna stà ccu dduie piede int'a scarpa, se nnno passeno 'o pericolo d'abbuscà o d'essere mettute dint'e cancelli, comm'a ggente 'e malavita. Basta dicere ca 'u pruprietario 'e stu ggiurnale è uno ca, tridece arme fa, faceva 'o banchiere e se ne scappae arrubbannose migliare e migliare 'e pezze d'a povera gente e po' turnaie n'ata vota a fa 'o commeto suio e dirige nnu ggiurnale addo detta legge a tutte quante [ad esempio invitando a raccogliere “cinche mile pezze” ossia 5000 dollari per pagare il costo di una statua]. Feliciello, Masto Rafaé, Feliciello aveva ragione: Barsotte nun 'nce dà nu mumento 'e requie. Mo ppe nu fatto, mo ppe n'ato nun fa ato ca cercà solde 'a gente... Ccu a scusa du munumente, stà sempre a seccà 'o prossimo cristiano, Barsotte...».

L'innalzamento della statua a Dante, programmato nel 1911 con l'idea che potesse aver luogo nel 1912, era stato solo rimandato a tempi migliori e si concretizzò infatti nel 1921, l'anno del secentenario che fece registrare dopo una coreografica inaugurazione a New York e a Wahington⁶⁴ quel vero e proprio boom di eventi commemorativi di cui stilò poi un entusiastico bilancio per tutti gli Stati Uniti Luigi Carnovale⁶⁵, mettendo peraltro la sordina a ogni possibile critica dell'affarismo connaturato all'opera di prominenti come Barsotti o De Biasi e sorvolando una volta di più sulle manovre da essi poste in atto per sfruttare il patriottismo ingenuo degli emigranti.

Patriottismo dantesco fra parodie e messe in scena americane

Nella sua versione più rozza questo patriottismo, cresciuto anche su basi dantesche e ciclicamente denunciato assieme ad altre manifestazioni del folklore italo-yankee sino alle soglie dei giorni nostri⁶⁶, veniva preso di mira e ridicolizzato d'altronde pure in altre parti d'America, in particolare dalla stampa anarchica e "sovversiva". In una San Paolo in cui apriva i battenti nel 1911 il "Colégio Dante Alighieri", presto destinato ad affermarsi come l'istituto scolastico di maggior prestigio di tutto il Brasile se non dell'intera America Latina (dove ne sorsero repliche importanti a Lima, a Montevideo ecc.)⁶⁷, e comunque ormai divenuta in larghissima misura, non meno di New York o di Buenos Aires, quasi una "città italiana"⁶⁸, per smascherare le speculazioni

⁶⁴ Significato di "vera apoteosi" assunse secondo i cronisti del «Progresso» la manifestazione newyorkese la quale «ebbe inizio con un grande corteo a cui prese parte anche il maresciallo Armando Diaz» il cui intervento dopo quello di Barsotti (che aveva auspicato un incremento dei già buoni rapporti dell'Italia con gli USA) fu tutto teso a sottolineare che «il grande poeta dell'italianità come ispirò i giovani che nei giorni del pericolo combatterono e vinsero» così avrebbe ispirato gli italiani d'America a conservare i migliori sentimenti di unione e di concordia nazionale (E. Gerbi, *Aluisius, L'eterna lotta*, Milano 1962, pp. 31-33).

⁶⁵ L. Carnovale, *Il secentenario dantesco, 1321-1921, negli Stati Uniti d'America: suprema purissima gloriosa imperitura affermazione di italianità intellettuale, spirituale, morale*, Chicago 1924.

⁶⁶ Si veda ad esempio che cosa ne scriveva lamentando ancora nel 1975 l'antica passione degli immigrati per le parate attraverso le vie di Little Italy («spettacolo spesso da operetta»), mons. Alberto Giovannetti facendo l'esempio delle associazioni di mestiere promotrici e aggiungendo come non vi mancasse mai «l'omaggio a letterati poeti artisti da Dante a D'Annunzio. I più degli iscritti non avevano letto né l'uno né l'altro ma questa era l'ultima cosa a contare» (*L'America degli italiani*, [Torino] 1975, pp. 120-121).

⁶⁷ A. Dell'Aira, *Lungo studio grande amore. Rodolfo Crespi e l'Istituto Medio italo-brasiliano "Dante Alighieri" di San Paolo*, Soveria Mannelli 2012.

⁶⁸ Per un discreto lasso di tempo tra la fine dell'Ottocento e la metà degli anni Trenta furono

imperialiste legate alla congiuntura tripolina un giornalista libertario di genio come Gigi Damiani non esitava ad esempio a mettere alla berlina i maggiorenti della “colonia” locale fingendo di essere corso in aiuto d’un amico professore pregato a sua volta da un immigrato meridionale “di successo” di correggere e rendere plausibile il testo della presentazione che egli avrebbe dovuto fare d’una conferenza su Dante Alighieri rivolta a un pubblico di connazionali⁶⁹:

Appresentazione dello ratore che ha de fazer las conferenzias sopra lu Dante Linghiera, e que vuie, caro profissore, me avite a fa o favore de corriggere, perchè eu aggiu a leggella avanti che l’uratore falle. Te priego de nun mettene palavras addifficili peccché pois eu nun sacciu pronuncialle e faccio la figura de nu fessu. Laggiu leggiuta in casa e todos me dicerono che sta muito boa. Mas eu tegno certeza che deve avicce qualche erro.

Signori e señoras:

Lu Dante Linghiera foi lo mas grande poeta ‘taliano. Iddu foi o primeiro che teve a barbara coragem de escrivir na lingua nossa un libro in terceira rimas ditta la divina commedia. Indove c’è l’inferno, lu purgatorio e lo paraizo... Recordare lu Dante, nessa terra onde nos encontramos, è fazere obra altamente patriottica, estudiallo è affirmare o nosso amore alla patria e travagliare para nun scurdare la lingua de li padri nostri che cu penna, la spada a carabina e lu cutieddu ce dittero a Italia nossa ch’è a primeira nazione dello mundo adepois do Brasile, nossa segunda patria, che amamos tantu, tantu, ma che non podes porem faccie esquecer o pais onde nascimos e pelo qual estamos prontos a fare tudo aquilo che podemos, come sempre temos feito...

Senza particolari complicazioni d’ordine ideologico la critica della smania «di commentare la Divina Commedia ad opera di patrioti sedicenti intellettuali», che secondo Isabelle Felici avrebbe spesso caratterizzato l’anarchico roma-

comunque parecchie, negli Stati Uniti, le città che videro crescere al proprio interno quartieri etnici ovvero comunità peninsulari con una densità di popolazione di gran lunga superiore a quella di molti capoluoghi di provincia italiani (cfr. E.C. Sartorio, *Social and Religious Life of Italians in America*, Boston 1918, pp. 17-18).

⁶⁹ Cfr. Franzina 1996, pp. 196-197, l’articolo di Damiani ospitato nel settimanale anarchico paulista «La Battaglia» (*Italianismo coloniale*, 210, 5 giugno 1911) era firmato con uno pseudonimo (“Cuyum Pecus”).

no, autore anch'egli di versi e poesie⁷⁰, rimbalzava a suo modo pure nell'ultimo dei già citati sonetti umoristici di Achille Almerini concepito e pubblicato a New York appunto nel 1912 per sfatare la leggenda «vecchia e sciapa» degli italiani definiti «un branco di straccioni» dai loro competitors irlandesi, gli *airisce* convinti ancora che Roma pullulasse di «briganti coi tromboni»:

Bisogna compatirli... son coloni
 anche loro e han le teste sue di rapa!
 Che ce ne importa? Ne abbiám fatte tante
 per affermare l'italianità
 e mò facciamo il monumento a Dante!
 Me lo saluta lei? direbbe Oronzo
 ma in colonia, *nun te ne incaricà!*
 Se l'ideale è *cip*, più *cip* è il bronzo

Che negli Stati Uniti gli ideali fossero “a buon mercato” (*cheap*) o appena più costosi del bronzo non era un dato di fatto tale da scalfire l'entusiasmo per Dante degli italiani di scarsa o nulla cultura piovuti in America alla ricerca di un lavoro che erano una corposa minoranza nella massa degli immigrati solo ai più giovani dei quali, secondo i ricordi di Robert Viscusi, più che Dante (o Michelangelo) interessavano di sicuro, o maggiormente, “i quattrini”⁷¹. Ciò non toglie che a quelli di loro più portati ad apprezzare l'arte, la musica e la poesia, venisse spontaneo, arrivando al nuovo mondo, ribadire simili propensioni ed anzi farsene vanto come dimostrava quel sarto dell'East Side di New York, Alessandro Daluca originario d'una cittadina meridionale di poche migliaia di abitanti, dalla cui storia di vita⁷² William I. Thomas, l'autore con Florian Znaniecki del celeberrimo (e coetaneo) libro su *The Polish Peasant in Europe and America*, trasse nel 1921 una indicativa testimonianza. In essa il ricordo e la nostalgia delle passioni “artistiche”

⁷⁰ I. Felici, *Poésie d'un rebelle, Gigi Damiani, poète, anarchiste, émigré (1876-1953)*, Lyon 2009.

⁷¹ «People did not want to hear Dante and Michelangelo. People were interested in money. The young Italian Americans needed money, Cars, radios, fast music, high living, houses in the country, and money...»: R. Viscusi, *Viaggio continuo: Resisting Identity*, in *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, a cura di S. Martelli, Napoli 1998, pp. 82-88. Un simile disinteresse avrebbe dovuto investire anche i simboli politici collegati fra loro, ma fatta eccezione forse per Mussolini non fu quasi mai così («Nelle patrie memorie Mazzini è accomunato a Dante Alighieri e Michelangelo...»: M. Ridolfi, *Mazzini*, in *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari 1997, pp. 19-20).

⁷² Raccolta e pubblicata col titolo *If One Speak Bad of Your Mother, How You Feel?* da E.F. Robbins, «The Red Cross Magazine» settembre 1919.

coltivate in patria ed esibite con orgoglio alla prima intervistatrice facevano tornare in mente all'immigrato quanto i suoi compaesani andassero pazzi per l'opera lirica e di quanti grandi scrittori amassero leggere i versi o i capolavori a cominciare ovviamente da quello di Dante, colui, diceva Daluca, che anche in America noi «veneriamo più di un padre»⁷³.

I riscontri d'una simile situazione si trovano disseminati in una serie di località minori degli Stati Uniti scelte dagli emigranti peninsulari per il proprio insediamento all'esterno delle maggiori aree urbane ossia fuori dal "circuito" delle circa 3000 enclaves cittadine stimate in essere come "Piccole Italie" fra il 1910 e il 1920 soprattutto nei centri della costa nordorientale. Arrivati, come si diceva, «too many and too late» per poter usufruire della distribuzione di terre libere esauritasi già prima della fine del secolo XIX⁷⁴, gli italiani riuscirono nondimeno a fissarsi qua e là anche in zone rurali dedicandosi all'agricoltura come su ben più larga scala avevano potuto fare i *previous migrants* tedeschi e scandinavi. In uno dei suoi numerosi viaggi attraverso gli Stati Uniti, dov'era stato dal 1901 al 1910 ambasciatore del Regno, Edmondo Mayor des Planches descrive ad esempio il proprio passaggio nel 1909 per la colonia agricola cattolica di Saint Joseph «a settanta miglia da Little Rock» nell'Arkansas dove vivevano circa 150 immigrati originari della provincia di Campobasso (23 famiglie con molti bambini) e annota:

Quanto a cultura intellettuale, basti dire che gli adulti di Saint-Joseph Ark. leggono Dante e molti ne sanno squarci a memoria. Né è caso isolato fra i nostri emigranti. Chi indaghi quali opere siano più diffuse nelle colonie dell'America del Nord, troverà la *Divina Commedia* fra le prime⁷⁵.

Dantismi americani

Sia come sia pare abbastanza preciso il posto ormai occupato nell'immaginario degli immigrati italiani in USA dall'Alighieri, la figura del nostro pantheon letterario che meglio sembrò poterne rappresentarne le sorti e incarnarne, per così dire, i destini mettendo a disposizione della maggior parte di loro quella "nar-

⁷³ W.I. Thomas, *Gli immigrati e l'America. Tra il vecchio mondo e il nuovo* [*Old World Traits Transplanted*, 1921], ed. it. a cura di R. Rauty, Roma 1997, pp. 14-15.

⁷⁴ J. Mangione, B. Morreale, *La Storia. Five Centuries of the Italian American Experience*, New York 1992, p. 131.

⁷⁵ E. Mayor des Planches, *Attraverso gli Stati Uniti. Per l'emigrazione italiana*, Torino 1913, p. 213.

rativa” essenziale e «radicalmente fondata» – com’è stato ben detto da Martino Marazzi – «su un’esperienza di viaggio, metamorfosi e rinascita»⁷⁶ che più di tutte risultava congeniale ai lettori incolti o semicolti ovvero che si rivelò passibile d’essere facilmente assimilata e metabolizzata a livello popolare⁷⁷. Gli studi e i “carotaggi” sempre più approfonditi proprio di Marazzi, assieme a quelli del compianto Francesco Durante, hanno messo in evidenza i parallelismi e gli stessi probabili punti o spunti di sostegno offerti poi a tale fenomeno nato ai piani bassi della scala sociale (e razziale) dal dantismo colto o d’élite⁷⁸ – prevalente tra i Bramini bostoniani “d’ogni specie” e tra gli intellettuali “italofili di Harvard” – assunto man mano a notevole importanza, sempre negli Stati Uniti, per merito della Dante Society of America⁷⁹ (che peraltro dovette attendere quasi cent’anni prima di avere ai propri vertici, tra i successori di Longfellow, qualche italoamericano d’origine immigratoria)⁸⁰. A dispetto di una certa dose d’“italofobia” in circolo tra i ceti borghesi urbani conquistati alle logiche restrizioniste che sarebbero però riuscite ad imporsi in USA soltanto fra il 1917 e il 1924 (periodizzazione anche questa da tener presente) una tale circostanza aggiunse forza e dignità al mito popolare di Dante ora imitato e parodiato ed ora idolatrato e preso a modello soprattutto da quelli di loro che sapevano leggere e scrivere, ma impostosi largamente presso un po’ tutti gli immigranti italiani con il conforto di una autorevole sponsorship transatlantica e letteraria⁸¹ nonché, talora, pure in connessione con alcune scelte sindacali e classiste da essi compiute⁸².

⁷⁶ “*Brother Dante*”. *Riappropriazioni dantesche fra gli italiani d’America*, in Marazzi 2015, p. 88, ma cfr. Id., “*Our brother Dante*”: *dantesque reappropriations in Italian America*, in *Dante Politico: Ideological Reception across Boundaries*, eds. D. Looney and D. Stocchi-Perucchio, «Medievalia», vol. 38, 2017, p. 69.

⁷⁷ Cfr. P. Cherchi, *Un Dante di massa e un Dante ex cathedra. Considerazioni sul Danteum di Martino Marazzi*, «Dante e l’arte», 3, 2016, pp. 193-200.

⁷⁸ M. Marazzi, *The double presence, or, the Italian American Dante*, in *Dante Worlds: Echoes, Places, Questions*, ed. P. Carravetta, Roma 2019, pp. 103-111.

⁷⁹ J.C. Mathews, *Mr. Longfellow’s Dante Club*, «Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers», 76, 1958, pp. 23-35.

⁸⁰ Come Vincenzo Cioffari (1905-1997), presidente dal 1967 al 1973. Cioffari era figlio di un sarto campano emigrato dapprima in Argentina e approdato in USA con la famiglia nel 1917 mentre italoamericani d’origine diversa sarebbero stati, dopo di lui, ormai ai nostri giorni (come presidenti dal 1997 al 2009), Teodolinda Barolini e Giuseppe Mazzotta, questi nato in Italia e cresciuto accademicamente fra il Canada e gli Stati Uniti e la prima invece, oltre che dantista di vaglia, anche figlia d’arte perché nata dal matrimonio fra lo scrittore vicentino Antonio Barolini ed Helen Mollica, discendente d’italiani immigrati a Syracuse (NY) nonché a propria volta traduttrice e scrittrice tra le maggiori del Novecento femminile italoamericano.

⁸¹ P. Roylance, *Longfellow’s Dante: literary achievement in a transatlantic culture of the print*, «Dante Studies», 128, 2010, pp. 135-148.

⁸² Cfr. P. Carravetta, *Worlding*, (introduzione a *Dante Worlds*, 2019, pp. 16-17).

Qualcosa di simile, con un impatto appena inferiore, successe pure in altri paesi d'Europa e d'oltreoceano in cui l'immigrazione italiana fu assai consistente fra Otto e Novecento e, alle volte, sino alla metà degli anni Settanta del secolo passato. «Nell'ampio panorama latinoamericano» – ad esempio – l'Argentina, dove a tradurre la *Commedia* era stato per tempo uno dei maggiori *proceres* non solo letterari di fine Ottocento come Bartolomé Mitre (a lungo leader dell'emigrazionismo portegno e imitato più tardi come traduttore da Ángel Battistessa)⁸³, sembra essere «il paese a cui spetta la palma non solo degli studi ma dell'interesse complessivo per l'opera dantesca»⁸⁴ e, si potrebbe aggiungere, anche per quella visione ultra nazionalistica della “grande Italia” che già prima del fascismo aveva cominciato a mettersi radici fra gli emigrati e ad accompagnarsi all'uso e al riuso ossessivo di Dante (come notava già nel 1903 Luigi Villari elogiando l'opera svolta in America dalla “Società Dante Alighieri” ancora per poco presieduta da suo padre Pasquale)⁸⁵. Anche qui alla causa e alla pratica del dantismo popolare giovarono non poco l'ammirazione e le analisi letterarie di alcuni grandi intellettuali nativi e su tutte quella di Borges che si propose in certo modo come una sorta di Longfellow argentino⁸⁶ mentre in Brasile come nel resto dell'America Latina⁸⁷ l'apporto degli estimatori locali della *Divina Commedia*, qui senza dubbio meno numerosi⁸⁸

⁸³ A.N. Marani, *Dante en la Argentina*, Roma 1983.

⁸⁴ R. Campanella, *Dante, Borges e l'Argentina*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 10, 2013, p. 173.

⁸⁵ Deprecando i sentimenti di scontento e di ribellione di molti emigranti di ritorno, Villari jr., che avrebbe aderito convintamente sia al nazionalismo corradinaiano che al fascismo, notava a proposito di quelli rimasti invece in America: «Of those who go to South America many soon forget that they are Italians, and, owing to the many differences of dialect among them, gradually drop into Spanish as the most useful medium. But it is by no means the case with all, and the Società Dante Alighieri and other associations are doing much to keep the Italian language and Italian sentiments among the four or five million Italians scattered about the world. A large proportion of those in Argentine Republic are very Italian in their sentiments, and have done much to increase the prestige of their old country by forming what is the beginning to be known as “Great Italy”: L. Villari, *Italian life in town and country*, [nella collana diretta da William Darbutt Dawson “Our European Neighbours”], New York-London 1903, pp. 215-216.

⁸⁶ L. Fleming, *Dante en escritores argentinos Echeverría, Borges, Battistessa, Rabanal*, in *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*, a cura di I. Magnani, S. Maria Capua Vetere 2007, pp. 55-73.

⁸⁷ G. Gütert, *Dante nel mondo ibero-americano (Rassegna dantesca 1921-65)*, «Lettereitaliane» 1, 1967, pp. 83-103.

⁸⁸ S. Castro, *Dante in Brasile*, in *Dante nel mondo: raccolta di studi promossa dall'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Firenze 1965, pp. 63-70 e G. Monteiro da Rocha, A. Guerini, *Dante e la letteratura brasiliana*, «Dante: Rivista internazionale di studi su DanteAlighieri», 7, 2010, pp. 149-164.

(e originali forse solo nel caso, peraltro atipico, di un erudito come l'antropologo natalense Luis Da Câmara Cascudo)⁸⁹, non ebbe modo di favorire in modo speciale il consolidamento di un mito popolare dantesco paragonabile a quello affermatosi in USA fra gli italiani, che pure si trovarono a subire, al pari che in tutto il cono sud, le forti pressioni per rafforzarlo esercitate dagli apparati politici e diplomatici del fascismo. La torsione ultranazionalista condizionò anche per l'immagine del poeta fiorentino il corso di una storia divenuta alla fine paradossale, come potrebbe insegnare la parabola odonomastica, a Caxias do Sul, nel cuore della regione di colonizzazione veneta del più meridionale degli Stati brasiliani, del punto iniziale d'insediamento italiano intitolato a Dante sin dalle origini di quella che sarebbe poi diventata la "perla delle colonie" della Serra gaúcha. Nata ad un parto con la fondazione nel 1876 del nucleo originario di Caxias sui resti di un "toldo" indigeno (il cosiddetto "campo dos bugres") e definita sede e quindi Piazza Dante, essa aveva visto consacrato il suo ruolo centrale con il nome ed in nome del poeta tra il 1914 e il 1921 quando vi era stata anche collocata una statua in bronzo alta quasi 4 metri che lo effigiava e che era stata realizzata da Eugenio Bellotto, uno scultore di Pieve di Soligo attivo all'epoca anche come docente nell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Una iscrizione apposta nell'anno del secentenario recitava «1321-1921. I caxiensi per onorare l'altissimo poeta». Ma i caxiensi e un po' tutti i pionieri e i loro discendenti, che tra le due guerre non avevano nascosto le proprie simpatie da un lato per Mussolini e da un altro per l'integralismo di estrema destra di Plinio Salgado, durante il secondo conflitto mondiale, poco prima che il Brasile entrasse in guerra contro l'Italia (in "attesa" di mandarvi nel 1944 una propria Força Expedicionária in armi) dovettero fare i conti con le interdizioni volute dal gaúcho Getulio Vargas (e inasprite dopo il 1942 con la proibizione dell'uso dell'italiano, con la chiusura delle scuole in cui lo si insegnava, con il cambiamento dei nomi di tutte le località fondate dai coloni veneti, lombardi e trentini ecc.) sicché Piazza Dante divenne Praça Rui Barbosa (recuperando l'originaria dicitura dantesca solo nel giugno del 1990!)⁹⁰.

⁸⁹ Cfr. il suo suggestivo libro su *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*, Porto Alegre 1963 (2a ed. Natal 1979).

⁹⁰ Sull'intera vicenda merita una citazione il contributo di uno storico locale, João Spadari Adami, che nel 4° tomo della sua *História de Caxias do Sul* (São Paulo 1966) dedica molte pagine (252-305) alle "Polemicas relativas á mudança do nome da praça principal da cidade de Caxias do Sul, de Dante Alighieri, para o de Rui Barbosa" tra le quali si segnala una perla del nazionalismo brasiliano comparsa sulle pagine di un foglio del posto a firma di un discendente di popolazioni indigene soppiantate dall'arrivo 75 anni avanti (nel 1950 si celebrava in sordina appunto il 75°

Celebrazioni dantesche tra statue, busti e usi politici nell'*entre-deux-guerres*

Considerando comunque a parte episodi istruttivi pari a questo, resterebbe da prendere in considerazione, prima di farlo eventualmente con più agio altrove, lo straordinario sviluppo delle celebrazioni e delle ricorrenze dantesche ma soprattutto dell'arte statuaria ispirata a Dante che fece assistere (di nuovo soprattutto negli Stati Uniti) tra l'anno del secentenario e la seconda guerra mondiale a una serie quasi incessante di iniziative. Esse costituivano in un certo modo o in discreta misura anche l'effetto dell'espansione oltreoceano dell'arte e dell'architettura italiane del Novecento, ma rimanevano pure lo specchio dell'intera politica governativa fascista e delle istituzioni fascistizzate all'estero⁹¹. Per tracciarne una mappa integrale, impossibile da realizzarsi qui, sarebbe necessario compiere una sistematica consultazione delle fonti a stampa e in particolare dei fogli controllati dalla Segreteria dei Fasci italiani all'estero, dal «Progresso Italoamericano» di Barsotti (e poi di Generoso Pope) al «Carroccio» di Agostino De Biasi con particolare riguardo per le sue carte oggi conservate negli Stati Uniti e anche per quelle presenti da noi presso l'Archivio Centrale dello Stato oppure nell'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Esteri alla Farnesina, dove sono ben documentati i rapporti fra le autorità italiane e le associazioni degli immigrati all'estero (Case d'Italia e Comitati della "Dante" in primis)⁹²: tutto un mondo per lo più subordinato

anniversario dell'avvio della colonizzazione italiana) dei primi immigranti italiani (G. Rodrigues, *Nos os Botucudos*, «A Época» de 26-1-1950" n. 686).

⁹¹ Cfr. S. Luconi, G. Tintori, *L'ombra lunga del Fascio: canali della propaganda fascista degli italoamericani*, Milano 2004 e M. Pretelli, *La via fascista alla democrazia americana. Cultura e propaganda nelle comunità italoamericane*, Viterbo 2012.

⁹² Per la fascistizzazione della "Dante", pur al netto di contrasti e di polemiche interne che, come quelle tra Cordiferro e De Biasi, non mancarono mai sino al "riordino" imposto nel corso degli anni Trenta da Galeazzo Ciano, Matteo Pretelli che ne ha studiato a fondo le dinamiche ('*Società Dante Alighieri*', in *Il fascismo. Un dizionario critico*, a cura di V. De Grazia e S. Luzzatto, Torino 2003, vol. II, pp. 642-643) segnala che i comitati danteschi in USA contavano su una media di 50-100 soci, sebbene si registrassero vistose eccezioni in città come Newark o Chicago dove essi erano più numerosi mentre nel 1937 quello di New York, dopo la crisi che lo aveva colpito dieci anni prima, giunse addirittura ad averne circa un migliaio: «I comitati differivano molto in natura e composizione sociale: alcuni avevano una spiccata caratterizzazione italo-americana, altri una preminenza di soci americani, talvolta anche di un certo rilievo sociale. Se alcune sezioni furono del tutto ininfluenti, altre mostrarono un maggiore attivismo, altre ancora si ressero sul sostegno dei consolati italiani» assecondando sempre di più le direttive e i desiderata di Roma (cfr. ancora M. Pretelli, *Cultura e lingua italiana come strumenti di propaganda fascista e affermazione d'italianità fra gli immigrati italiani e i loro figli negli Stati Uniti d'America*, tesi di dottorato, Università degli

alle logiche della propaganda di regime, che tuttavia, raccogliendo una già cospicua eredità di idee e un lascito ormai semiscolare di pratiche culturali⁹³, si mobilitò già dal novembre del 1922, ossia letteralmente all'indomani della marcia su Roma⁹⁴, ruotando per alcuni anni, sino almeno alla fine del decennio, soprattutto attorno alle imprese monumentali che dopo New York e Washington DC con le statue – o le copie delle statue – di Ximenes, infine erette rispettivamente di fronte a Broadway e nel Meridian Hill Park, giunsero a interessare un centinaio di località per lo più in USA, ma anche in altre parti del mondo raggiunte dagli italiani⁹⁵.

Concepito sempre quali imprese imposte dalla logica politico celebrativa dell'italianità⁹⁶ esse diedero luogo ad alcune migliaia di conferenze e d'interventi giornalistici anche se forse furono proprio i busti e le statue del poeta con la loro proliferazione a meglio segnare i confini e i percorsi della propaganda nazionalista e a dare un'idea dei modi con cui continuavano ad essere proposte o ribadite le funzioni assegnate dal regime di Mussolini a Dante e alla sua *Commedia* fra le masse degli immigrati e dei loro discendenti. Se il 1921, in largo anticipo rispetto alla piena affermazione del fascismo, aveva fatto registrare l'acme degli eventi più vistosi in tal senso⁹⁷ – ai quali peraltro

Studi di Trieste, XVII Ciclo "Forme della Comunicazione del Sapere Storico dal Medioevo all'Età Contemporanea", tutor E. Vezzosi, 2005, pp. 150-151).

⁹³ Su cui cfr. almeno gli studi di F. Conti da 1921: *il sesto centenario della morte di Dante*, in *Dante vittorioso*. 2011, pp. 91-97, ovvero su *Il Poeta della patria. Le celebrazioni del 1921 per il seicentenario della morte di Dante*, in *Celebrare la nazione. Grandi anniversari e memorie pubbliche nella società contemporanea*, a cura di M. Baioni, F. Conti e M. Ridolfi, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 126-145 al recente e più sistematico saggio *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione* (Roma 2021) su duecento anni di vita del mito dantesco dal Settecento ad oggi quando esso è riuscito a trasformarsi in una "icona polisemica" del nostro tempo rimanendo, per molti italiani, un «punto di riferimento incredibilmente attrattivo anche nell'età di internet e della globalizzazione».

⁹⁴ «La sera dell'11 novembre 1922 il Circolo Dante Alighieri di Filadelfia implorò il perdono del proprio nume tutelare prima di dedicare il suo programma a più pressanti argomenti. Il professor Michele Renzulli della Temple University era stato invitato a parlare sul tema "Benito Mussolini" e su quel movimento ancora indefinito che si chiamava "fascismo". Il discorso del professor Renzulli fu calorosamente applaudito [...] Rassicurati, molti allievi americani del Circolo Dante ritornarono a casa quella sera sicuri che il nuovo Garibaldi e le sue pittoresche camicie nere annunciavano la primavera del "Risveglio" [...] Il discorso sul fascismo, pubblicato ne "La Voce della Colonia" di Filadelfia, fu letto avidamente dagli italo americani di quella città» J.P. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, Bari 1972, pp. 99-100.

⁹⁵ M.B. Giorio, *Scultori italiani e Italo-Americani: attori di un'identità nazionale*, «Arte in Friuli, Arte a Trieste», 30, 2012, pp. 31-54.

⁹⁶ Cfr. Agostino De Biasi, *Monumento d'italianità*, in Idem, *La battaglia dell'Italia negli Stati Uniti*, New York 1927, pp. 263-267.

⁹⁷ Per un ulteriore esempio della intraprendenza persino imbarazzante di Barsotti, autonomatosi promotore e sostenitore ovunque della "causa dantesca" quando già si stava preparando

si poté aggregare, a fianco del sommo poeta, anche qualche nuovo simbolo di una italianità più moderna (come accadde con i bronzi di Ximenes e di Ruotolo in ricordo di Enrico Caruso, un personaggio d'indubbia fama musicale e teatrale a livello planetario, ma particolarmente caro agli immigrati napoletani e morto proprio nell'agosto del 1921) – furono dunque questi omaggi marmorei a Dante quelli che finirono man mano per disegnare e consolidare la geografia del culto a lui tributato dai suoi postumi connazionali espatriati.

Nell'elenco che pare lecito abbozzare ora anche qui, in verità un poco alla rinfusa, accennando sommariamente alle statue volute in suo onore nel 1921 a Copenaghen (dove la comunità italiana ne commissionò una a un paio di artisti danesi) e a Barcellona dove «una riproduzione esatta» di quella già famosa di Trento fu donata «dalla numerosa colonia italiana» alla capitale della Catalogna e inaugurata «con grandissima solennità nel Parco di Montjuich»⁹⁸, si aggiungono le notizie riguardanti Rosario di Santa Fé dove un busto del poeta in marmo di Carrara venne scolpito dallo scultore italoargentino Carmen Erminio Blotta, nativo di Morano Calabro, o quelle relative a Montreal la città in cui una committenza della Little Italy franco canadese affidava allo scultore Carlo Balboni il compito di fornire un busto in bronzo che venne inizialmente collocato (nel 1922) a Parc Lafontaine, mentre la serie delle statue di Dante commissionate in USA a scultori italiani si ampliava e ne venivano erette non poche altre (per esempio a Detroit dove in collaborazione con la Dante Society del Michigan venne realizzato ancora in bronzo – e di nuovo da Balboni – un busto allocato, dopo sei anni di vivaci discussioni, nel parco cittadino della Belle Isle).

Epilogo

Una recente rassegna panoramica degli studi danteschi in Australia, meta di un numero contenuto di italiani (meno di 700 mila in un secolo sino al 1976 ma per metà arrivati solo dopo la fine dell'ultimo conflitto mondiale) sottolinea, per fare solo un ultimo esempio⁹⁹, due «aspetti complementari», secondo

verso la fine degli anni Venti a cedere (contro il pagamento di oltre 2 milioni di dollari) il controllo del «Progresso» a Generoso Pope cfr. M.B. Giorio, *Trieste e l'America: Carlo Barsotti, Whitney Warren e la Commissione Monumentale del Faro della Vittoria*, «L'Archeografo Triestino», 120, 2012, pp. 293-299.

⁹⁸ *Dante a Barcellona*, «La Domenica del Corriere», 3-10 dicembre 1921, p. 8.

⁹⁹ L. Gussago, «*E puosi mente/a l'altro polo*»: studi danteschi in Australia, «Studi Umbri. Rivista digitale indipendente di cultura», 2, 2020.

il suo autore, dei legami instauratisi da un lato tra la figura del “sommo poeta” e la nostra comunità immigratoria nel nuovissimo continente e da un altro tra la sua opera e gli sforzi di esegesi e di divulgazione tentati da «numerosi intellettuali anglofoni» del posto quasi per voler ripetere gli “incontri”, già sperimentati in altre parti dell’anglosfera, del dantismo popolare con quello d’élite. Non tutti riusciti, parrebbe, o non riusciti del tutto a giudicare anche dall’indifferenza con la quale a Melbourne, ai giorni nostri, «torme di studenti» dell’Università di La Trobe passano quotidianamente accanto a una vistosa piramide di bronzo a base triangolare alta circa dieci metri donata all’Australia nel 1987 dalla comunità italiana locale e istoriata su ciascun lato con un canto dantesco da Bart Sanciolo, lo scultore che l’aveva ideata e realizzata fra il 1980 e il 1983 essendo emigrato anche lui in Australia dalla natia Sicilia nel 1968.

Della statuaria dantesca e dei manufatti rammemorativi di Dante e della *Commedia* formalmente promossi fuori d’Italia da generazioni di immigrati suoi conterranei si sono visti qui sopra l’indubbia valenza allegorica nonché gli usi e gli abusi politici, ma quel che conta rilevare ancor oggi è quest’ansia altalenante di collegare l’esperienza della propria emigrazione al nome del poeta fiorentino a sua volta costretto a girovagare “lontano da casa” – tra l’altro senza potervi più fare ritorno – ovvero, detta in altre e scontate parole (ancora di Luigi Gussago), il desiderio di riaffermare «il valore altamente simbolico attribuito al connubio fra Dante e la comunità italiana [che] proviene dalla percezione del Sommo Poeta come migrante per antonomasia, oltre che ambasciatore della lingua italiana, per la quale gli australiani continuano tuttora a nutrire un vivo interesse didattico, a livello scolastico, universitario o puramente diletteristico. Ecco [allora] che l’esortazione dell’Ulisse dantesco “Fatti non foste a viver come bruti”, apposta sulla placca commemorativa al monumento [di Bart Sanciolo] diventa un appello alle nuove generazioni australiane perché sappiano accoglierne l’insegnamento».

La rudimentalità un po’ ingenua, se messa giù in tal modo, della similitudine – in effetti peraltro ormai quasi “obbligata” – si scontra altre volte con deduzioni se possibile ben più strumentali come quelle rilanciate e gonfiate alquanto in peggio, di tempo in tempo, dalla stampa controversistica dei giorni nostri (ma non solo)¹⁰⁰ alla riscoperta baldanzosa di un Dante

¹⁰⁰ Lasciando del tutto da parte le rivendicazioni a sfondo neofascista di un “altro Dante” – come quello poetico di Ezra Pound a cui ben più serie attenzioni sono state riservate dai critici letterari giustamente poco interessati alla polemica politica spicciola o attualizzante – non sono mancate infatti le annotazioni perplesse e a tratti un po’ sommarie su “Dante anti immigrazionista” nemmeno in periodi nei quali non erano all’ordine del giorno, come oggi, l’emergenza e

anacronisticamente xenofobo e presuntivamente «contrario all'immigrazione» nell'incontro col suo trisavolo Cacciaguida¹⁰¹. Un incontro che in realtà connota soprattutto il discorso nostalgico di Dante sulla Firenze "antica" la sobrietà dei cui costumi patriarcali viene rimpianta perché soppiantata dalle brame di guadagno e dalla corruzione dei contemporanei più che non dall'ingresso in città di troppa gente del contado destinata inevitabilmente a "contaminare" tutta una popolazione «...ch'è or mista / di Campi, di Certaldo e di Fegghine» come se chi era originario di Campi Bisenzio o di Figline Valdarno provenisse da lande remote, al pari dei cinesi d'oggi a Prato o in questi stessi luoghi del contado fiorentino e in una età nella quale, per giunta, ancora piuttosto frequente era dovunque, in Italia, la presenza di forestieri veri e propri o meglio di stranieri tali per lingua, cultura e provenienza insediatisi tra Basso Medioevo e fine Età moderna in numerose città e in altri luoghi della penisola dal Trentino e dalle Alpi e Prealpi venete sino a Venezia ed oltre. Ma questa degli stranieri (ebrei, tedeschi, levantini, albanesi ecc.) vissuti in tante nostre antiche città per alcune delle quali anche Dante da vivo era passato è davvero un'altra storia*.

le tensioni determinate dall'afflusso in Italia di numerosi *esuli, profughi e (in una parola) migranti* stranieri (come recita da oltre vent'anni in qua il titolo di una mia collaudata conferenza spettacolo o lezione di storia cantata sulle migrazioni) per cui si veda almeno quanto ne scriveva al riguardo uno studioso scalabriniano insospettabile come padre Stelio Fongaro autore dell'"Antologia della letteratura classica e italiana" *Lo straniero*, Basilea 1985, pp. 186-188.

¹⁰¹ M. Carnieletto, *Dante contro gli immigrati: "La mescolanza delle genti è causa dei mali delle città"*, «Il Giornale» on line, 5 maggio 2015.

* Dedito per sopravvenuto pensionamento (poi aggravato da reclusione pandemica) a una quasi regolare attività di estensore di paratesti che farebbero la gioia di Gérard Genette – a dispetto del fatto di non comparire poi citati, almeno di norma, né in copertina né nel frontespizio dei libri che li ospitano – posso rinviare solo, tra i miei lavori, a quelli più recenti nei quali tocco o per meglio dire sfioro gli argomenti menzionati dei cinesi oggi numerosissimi a Prato e in mezza Toscana (cfr. E. Franzina, *Prefazione* a A. De Ruggiero, "*Settù voi venire ora è il tempo*". *L'emigrazione toscana in Brasile (1875-1914)*, Pisa 2020, pp. 11-26) e degli stranieri "di stanza" nelle città italiane dal Medioevo alla fine dell'Ottocento (cfr., analogamente, il mio intervento – *Emigranti, migranti e immigrati: una storia a rotazione* – in apertura del volume *Arrivi. Persone, gruppi, popolazioni in movimento verso Trento e le valli trentine*, a cura di M. Bonazza e I. Franceschini, Trento 2021, pp. 17-21).

Fabrizio Rasera

«Al poeta della giustizia».
Note per una storia politica
del monumento a Dante di Trento

1865

Il monumento a Dante di Trento ha un precedente ricco di significati e tuttavia sostanzialmente ignorato dal discorso pubblico negli anni della nuova e grande impresa¹. Il sesto centenario della nascita del poeta ebbe il punto culminante nella collocazione a Firenze, in piazza Santa Croce, della statua scolpita da Enrico Pazzi e nelle manifestazioni che l'accompagnarono nella città divenuta da poco capitale dello stato italiano unitario². Alla sottoscrizione per realizzare l'opera parteciparono anche le città trentine, con particolare tempestività Trento che già a inizio dicembre del 1863 aveva deciso di realizzare un progetto che prevedeva, oltre al contributo finanziario di 500 fiorini, anche l'erezione di un monumento in onore del poeta³. Non si pretendeva di emulare Verona che tanta parte aveva avuto nella vita di Dante, precisò nella formulazione della proposta Giovanni Battista a Prato, il prete cattolico che era stato lucido e combattivo deputato nelle grandi assemblee parlamentari

¹ In questo paragrafo sono rielaborate le prime pagine di F. Rasera, *Politica dei monumenti in Trentino. Dal centenario dantesco alla Grande Guerra*, «Studi Trentini. Storia», 92, 2, 2013, pp. 323-356.

² Per il quadro generale: B. Tobia, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», t. 109, 1, 1997, pp. 75-87; F. Conti, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma 2021.

³ Alla sottoscrizione di Trento si aggiunse a breve distanza quella di Rovereto, per la stessa cifra; gli stemmi delle due città furono così tra quelli scolpiti sullo zoccolo del monumento fiorentino. Il Comune di Riva del Garda, che pure aderì alla sottoscrizione come quelli di altre città trentine, decise di realizzare un busto di Dante da collocare sulla facciata esterna del Municipio. L'opera, che doveva essere scolpita da Vincenzo Vela, non andò in porto per difficoltà sopravvenute, di carattere finanziario e forse anche politico: sulla vicenda cfr. M. Marri Tonelli, *Quando la letteratura incontra il Risorgimento. Andrea Maffei e le spoglie di Ugo Foscolo*, Riva del Garda 2011, pp. 35-69.

del '48-49 (Francoforte, Vienna-Kremsier) e che animava le prime esperienze di giornalismo moderno nella sua terra⁴. Prato (così preferiva firmarsi) era allora consigliere comunale a Trento; la motivazione da lui stesso formulata dell'atto municipale delineava con mano sicura la prospettiva:

In ogni tempo e presso ogni nazione furono innalzati e templi e statue ed altri monumenti ad uomini distinti per opere eccellenti; ma era riserbato al nostro tempo chiamare le nazioni intere a concorrere alla onoranza di quegli uomini la cui eccellenza brillasse non solo nel circolo ristretto di una sfera di utile attività, ma che fosse riconosciuta direm quasi come universale. E la prima tra le nazioni a dare l'esempio di una simile concorrenza fu la tedesca, la quale celebrando or non a molto con mirabile concordia in ogni parte della confinante Germania, l'anniversario secolare della nascita del suo grande poeta tragico Schiller, mostrò che l'idea di quella unità germanica, la quale è ben lungi dal trovarsi realizzata sulla carta d'Europa, domina però nelle menti di quella dotta e civile nazione.

L'Italia, come vediamo dal progetto fiorentino del monumento a Dante, si è messa sulla medesima via, e sentiamo che non solo da ogni parte della penisola partono le offerte per Firenze, ma che altresì qualcheduna delle città, che hanno un motivo speciale per onorare in particolar modo l'altissimo poeta, danno mano all'opera onde erigere tra le loro mura statue e altri monumenti alla memoria di quel genio meraviglioso⁵.

L'incarico di realizzare il busto di Dante fu affidato allo scultore trentino Andrea Malfatti. L'opera, ispirata al «ritratto giovanile di Giotto scoperto da

⁴ Intorno a questo protagonista della storia dell'Ottocento, non solo regionale, è in atto una ripresa di studi che prevede come tappa fondamentale un'ampia edizione degli scritti promossa dalla Società di Studi Trentini di Scienze Storiche e dall'Accademia degli Agiati; notizie in F. Brunet, M. Toss, *Giovanni a Prato (1812-1883): verso un'antologia degli scritti e delle lettere*, «Studi Trentini. Storia», 95, 1, 2016, pp. 349-353; *In vista dell'Epistolario. Sguardi su Giovanni a Prato*, «Studi Trentini. Storia», 97, 1, 2018, pp. 25-80, che raccoglie contributi di M. Nequirito, A. Vadagnini, G. Faustini, F. Huber. Tra i contributi recenti: F. Brunet, M. Toss, «Un sacerdote non è mai perfettamente libero». *Giovanni a Prato, la Chiesa, la religione*, in *Da Rosmini a De Gasperi. Spiritualità e storia nel Trentino asburgico: figure a confronto*, a cura di P. Marangon e M. Odorizzi, Trento 2017, pp. 109-136; F. Brunet, *Il corifeo di un ragionevol partito. Giovanni a Prato tra impegno parlamentare e giornalistico 1849-1859*, in *Pensare gli italiani. 1849-1890. I. 1849-1859*, a cura di M. Allegri, Trento 2021, pp. 351-381. Cfr. anche M. Toss, *Prato, Giovanni a*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, 2016, *ad vocem*.

⁵ Riportiamo il testo da «Il Messaggiere di Rovereto», XLVIII, 9 dicembre 1863, rubrica *Cronaca dal Trentino*.

poco nella cappella del palazzo del Bargello», fu collocata nella Biblioteca comunale. La cerimonia di inaugurazione avvenne in simultaneità a quella fiorentina, alle 12 del 14 maggio; il Comune aveva disposto per quell'ora lo sparo di 4 colpi di mortaio. Alla presenza dei consiglieri comunali Prato tenne un discorso concentrato sul tema dell'unità nazionale, espressione che peraltro l'oratore cercò di evitare ricorrendo a concetti di significato allusivo ma non coincidente, per scongiurare ritorzioni repressive, secondo Adolfo Cetto, lo studioso che dell'episodio ha fatto una fine ricostruzione, anche alla luce dei documenti di Polizia⁶. Prato fu accorto ma non reticente. Sottolineò che «concordia» e «armonia» dovevano esprimersi da parte degli italiani «in qualunque luogo della terra, nel regno o fuori del regno d'Italia», e ribadì con forza il valore della nazione al di là delle appartenenze statuali; con analoga chiarezza richiamò l'esigenza di una concordia tra Stato e Chiesa che si basasse sulla reciproca autonomia. Per quel prete liberale impegnato in un'aperta battaglia antitemporalista il riferimento al pensiero politico di Dante non costituiva un ingrediente retorico, ma l'affermazione di una prospettiva di attualità. Da un intellettuale laico come Pietro Giordani prendeva a prestito una sintesi efficace e non equivocabile delle aspirazioni ideali di Dante, da «raccomandare ai viventi e ai futuri»: «Che Italia si formasse unita e potente; e che dalle cure di questo mondo mortale si tenessero affatto separati i santi, che si professano maestri di cercare solamente le cose celesti»⁷.

Walther

Il monumento a Walther von der Vogelweide, inaugurato a Bolzano nel 1889, costituì uno stimolo a prendere a Trento un'iniziativa analoga e più ambiziosa. Fu «se non causa, certo occasione», come scriveva Guglielmo Ranzi a Giuseppe Verdi qualche anno dopo⁸, cercando di propiziare la composizione di un inno cui il musicista oppose un cortese diniego. Nella prosa solenne della *Circolare* che rese pubblica l'idea del monumento a Dante, il riferimento alla recente impresa dei vicini di lingua e cultura tedesca aveva uno spazio consi-

⁶ A. Cetto, *Il busto di Dante della Biblioteca Comunale e le onoranze di Trento al poeta nel sesto centenario della sua nascita*, «Studi Trentini di Scienze storiche», XXXV, I, 1956, pp. 73-81.

⁷ *Nelle feste del centenario di Dante dedicando il Comune di Trento ai 14 maggio 1865 un busto del Divino poeta scolpito da Andrea Malfatti*. Allocuzione di Giovanni Prato, Trento 1865.

⁸ Lettera di Guglielmo Ranzi a Giuseppe Verdi, 16 novembre 1893, edita in S. Benvenuti, *Guglielmo Ranzi e il monumento a Dante in Trento*, «Archivio trentino di storia contemporanea», 41, 3, 2012, p. 17.

derevole, che andrà negli anni successivi a ridursi fino a sparire. Di nuovo si sottolineava (come aveva fatto Prato a suo tempo) il primato della «nazione germanica» nel culto dei propri grandi poeti e pensatori, «talché non v'ha colà sì picciola terra, ove non si veggano onestamente ricordati i nomi di Goethe, di Schiller, di Lessing e di altri grandi maestri di lor civiltà». In questo quadro si collocava il recente culto di Walther von der Vogelweide:

L'eloquente simulacro fu eretto lì, in quella città di confine, non già perché il poeta, di cui esso ritrae le sembianze, vi sia nato o vissuto o morto; ché il luogo de' suoi natali è incerto, e il suo trapasso avvenne a Wurzburg, ove egli ha sepoltura; ma bensì per dichiarare al cospetto del mondo – come fu scritto e cantato – che fin lì giunge il regno della lingua tedesca, ed accendere i popoli a difenderlo contro il vittorioso avanzarsi della italiana. [...] Anche noi, come essi, teniamo per fermo che là dove Natura piantò i termini della Nazione, là vuolsi spiegare il massimo zelo per difenderne gli imprescrittibili diritti⁹.

Per la storia del monumento bolzanino facciamo riferimento al saggio di Christoph H. von Hartungen, *Monumenti e miti del Tirolo storico tra lealtà dinastica e tentazione nazionalista*, un contributo di ampio respiro ma citato troppo raramente, come tutto il fondamentale volume di cui fa parte¹⁰. In esso si mette in luce la novità del Walther di Bolzano nel contesto della monumentalistica tirolese. Dalla Hofkirche agli altri luoghi monumentali di Innsbruck, la città capoluogo, erano state fin lì le strategie dinastiche a determinare scelte e realizzazioni. Con la costruzione della tradizione e del culto di Walther era una società civile a egemonia borghese e liberale a elaborare il progetto culturale e le strategie per portarlo a conclusione.

L'interesse per la figura del *Minnesänger* medioevale si sviluppò nel Sudtirolo tedesco a partire da una serie di scoperte erudite, che indicarono in località diverse quella d'origine del poeta, della cui vita si conosceva peraltro pochissimo. Un maso presso Sterzing/Vipiteno, ritenne il professore viennese Franz Pfeiffer nel 1864 sulla base di un documento duecentesco; Lajen/Laion

⁹ La circolare che proclamava l'iniziativa di costruire un monumento a Dante portava la data del 1° gennaio 1890 (ma fu pubblicata sulla stampa non prima del 18 febbraio): A. Sandonà, *L'irredentismo nelle lotte politiche e nelle contese diplomatiche italo-austriache*, vol. II (1878-1896), Bologna 1938, pp. 187-190. Il testo è di Guglielmo Ranzi, le firme di Carlo Dordi, Annibale Apollonio, Silvio Dorigoni, Riccardo Ferrari, Giovanni Pedrotti, Guglielmo Ranzi, Antonio Tambosi.

¹⁰ C.H. von Hartungen, *Monumenti e miti del Tirolo storico tra lealtà dinastica e tentazione nazionalista*, in *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900*, atti del convegno (Trento, 18-19 aprile 1997) a cura di M. Garbari e B. Passamani, Trento 1998, pp. 223-261.

presso Chiusa, proposero il parroco e il cappellano del paese nel 1867 sulla base di rilevazioni toponomastiche. Uno studioso influente, Ignaz Vinzenz Zingerle, professore di Filologia germanica presso l'Università di Innsbruck, avallò l'individuazione di Lajen.

Pur alimentandosi di nuove tradizioni locali, la volontà di celebrare il poeta assunse presto come effettivo centro la città. «Bolzano si apprestava a diventare la *Waltherstadt* per antonomasia. Essa si prestava allo scopo molto meglio di Chiusa o Bressanone, perché molto più grande e di orientamento liberale e non conservatore come la città vescovile di Bressanone»¹¹. Nel 1874 si costituì un comitato per la costruzione del monumento, costituito in prevalenza da esponenti liberali. Man mano che ci si avvicinò – non senza travaglio – agli anni della realizzazione dell'opera, si accentuò uno spirito nazionalista esplicito, da germanesimo di confine. Questa caratterizzazione non si esprime tanto nell'iconografia del monumento realizzato dallo scultore sudtirolese Heinrich Natter, quanto nei discorsi che accompagnarono l'inaugurazione. L'oratore ufficiale nella cerimonia del 15 settembre 1889, il filologo Carl Weinhold docente dell'Università di Berlino, concluse evocando il fantasma di un'invasione linguistica e culturale da sud e incitando a una tempestiva mobilitazione:

Non esiste una pergamena che dimostri l'origine di Walther da questa stupenda terra [...]. Ma uomini e donne lungo l'Isarco e l'Adige da anni lo reclamano come uno dei loro e di loro sponte gli concessero il diritto di cittadinanza. [...] Voi uomini del Tirolo avete eretto la statua a Walther in Bolzano, dove confinano indole germanica ed italiana [...]. Quest'uomo tedesco, questo cavaliere nello spirito, sarà il guardiano di confine della lingua tedesca, del costume tedesco, dell'onore tedesco [...]. Uomini del Tirolo giurate oggi a cospetto della statua di Walther che questi monti e queste valli resteranno tedesche! E voi donne aderite, perché siete voi le custodi della casa tedesca¹².

Potevano apparire, e forse erano, esortazioni provocatorie, in una fase storica nella quale dall'altra parte del confine linguistico si temeva un pericolo inverso. Ma risultarono terribilmente preveggenti: una trentina d'anni dopo, mutato il confine e il nesso statale, il Sudtirolo tedesco si trovò davvero oggetto di politiche di snazionalizzazione, messe in atto con cieca determina-

¹¹ Ivi, p. 238.

¹² Ivi, p. 255.

zione a partire dall'avvento del fascismo. Il monumento a Walther divenne un simbolo da sradicare al più presto, nella volontà di Ettore Tolomei che della forzata italianizzazione linguistica e culturale della regione altoatesina fu instancabile promotore. Più volte respinto dallo stesso Mussolini per realismo politico-diplomatico, l'obiettivo del nazionalista roveretano si realizzò – parzialmente – nel 1935 quando la statua fu accantonata in un piccolo parco, dal quale fu riportata allo spazio originario solo nel 1985¹³.

Pro Patria

Prima e al di là dei conflitti sui simboli è però a un più complessivo contesto politico, articolato e conflittuale, che va rivolta l'attenzione per capire la genesi del monumento a Dante. Il riferimento a un generico irredentismo spiega troppo poco. Si potrebbe dire che nel significato stretto, quello di un movimento che si proponesse una concreta azione per far passare le terre "irredente" da uno Stato all'altro, l'irredentismo non esisteva quasi in quegli anni in Trentino, se non come aspirazione rivoluzionaria di ristrette minoranze. C'erano certamente, nel decennio fra l'80 e il '90, intensi conflitti sul terreno della difesa nazionale. Era avvertito con forza, enfatizzato e assolutizzato, il pericolo di una snazionalizzazione linguistica. C'era lo scontro intorno alla lingua delle scuole nelle cosiddette oasi tedesche, in particolare in Val dei Mocheni e a Luserna (propagatosi con evidenti forzature al vicino altipiano di Folgaria), e nella situazione del tutto diversa della Valle di Fassa. Creava inquietudine negli ambienti patriottici la presenza di un ginnasio tedesco a Trento, a fianco di quello italiano, con un sorprendente successo di iscrizioni. Il caso dello storico ginnasio di Rovereto, le cui classi superiori furono chiuse nel 1887 con la contestata motivazione di un numero ridotto di iscritti, era a sua volta una grave ferita anche politica, per rimediare alla quale si mobilitarono con forza i deputati locali e il Comune, che si fece carico della

¹³ «Monumento di violenza» e «monumento di frode» definiva il Tolomei quello a Walther in *Ritorna Druso, ritorna Roma!*, Gleno 1932, il *pamphlet* nel quale riassume i temi della sua battaglia. Per questo aspetto della strategia politica e culturale del nazionalista roveretano: cfr. C. Hartungen, *Zur Bedeutung von Denkmälern in der politischen Strategie Ettore Tolomeis*, in *Ettore Tolomei (1865-1952). Un nazionalista di confine*, numero monografico di «Archivio Trentino», 1, 1998, pp. 325-338, ripubblicato in *C. H. v. Hartungen 1955 – 2013*, Bozen/Bolzano 2015, raccolta degli scritti dello studioso scomparso a cura della Michael Gaismair Gesellschaft, pp. 230-242. Sulla vicenda del monumento a Walther cfr. anche M. Ferrandi, *Il nazionalista. Ettore Tolomei l'uomo che inventò l'Alto Adige*, Bolzano 2020, pp. 209-212, nuova edizione accresciuta.

prosecuzione dei corsi in forma privata finché la decisione governativa non fu revocata nel 1890¹⁴.

Le iniziative di promozione della scuola tedesca erano supportate da un associazionismo di recente costituzione; particolarmente attivo fu il Deutscher Schulverein, fondato a Vienna nel 1880. Nel discorso di inaugurazione del monumento a Dante l'oratore ufficiale e principale animatore dell'impresa, Guglielmo Ranzi, vi dedicava un passaggio sarcastico:

Fioccano d'oltre Brennero gli apostoli del verbo germanico; timidetti da prima, poi baldanzosi e peggio. Scorrevan le valli, salivan le cime, si strafocavano dappertutto. Rimpatriati, narravano o favoleggiavano di fratelli irredenti scoperti di là delle Alpi e vittime del cerbero italico. A prima giunta s'accontentarono d'andar scovando qua e là in angiporti remoti pochi avanzi di lor razza, che non erano più tedeschi e non erano ancor bene italiani [...]. E pazienza questo! ché in breve rivendicarono apertamente alla grande Germania tutto il territorio trentino, che dico? Verona e il Po, e predicarono il diritto e il dovere di riconquistarglieli¹⁵.

In antagonismo si era costituita nel 1885 l'associazione nazionale Pro Patria, estesasi rapidamente dal Trentino agli italiani d'Austria adriatici. L'adesione fu consistente: quaranta gruppi locali si erano già formati quando si svolse la prima adunanza generale, riunita a Rovereto il 28 novembre 1886; gli iscritti erano valutati in oltre ottomila¹⁶. Per quanto riguarda l'area giuliana il direttore del gruppo di Trieste, Antonio Coffer, fornì nell'incontro roveretano la cifra di seimila soci, tracciando il quadro di una vivace mobilitazione tanto nelle città che nei centri minori, in particolare in Istria¹⁷. Nella sua breve storia la Pro Patria non riuscì probabilmente a svolgere una grande attività nel campo specifico che si era assegnato, quello scolastico. La

¹⁴ Il capitolo *Scuole come trincee nazionali* di Q. Antonelli, *Storia della scuola trentina. Dall'umanesimo al fascismo*, Trento 2013, pp. 300-313, sviluppa (rimeditandoli con maggiore equilibrio) gli spunti critici di C. Gatterer, *«Italiani maledetti, maledetti austriaci». L'inimicizia ereditaria*, Bolzano 1988, nei confronti di quella guerra in cui – scriveva Gatterer – «lavagne e gessetti servivano da armi, scuole ed asili da fortezze e trincee, maestri e maestre si sentivano soldati in prima linea sul fronte delle nazionalità e come tali si battevano»; pp. 125-126.

¹⁵ Il discorso di Guglielmo Ranzi per l'inaugurazione del monumento fu pubblicato dal giornale «L'Alto Adige», 12-13 ottobre 1896; tra le riedizioni quella in Sandonà 1938, pp. 267-275.

¹⁶ *Cenni intorno all'origine e costituzione della Società Pro Patria e Atti della prima Adunanza generale tenuta in Rovereto il dì 28 Novembre 1886*, Rovereto 1887, opuscolo ricco di informazioni e di documenti; per i dati statistici, pp. 45-48.

¹⁷ Ivi, pp. 49-51.

sua importanza sta principalmente nella sua stessa costituzione e nell'ampiezza delle adesioni ottenute. Nata nell'area liberale e borghese, ottenne un apporto significativo anche dalla parte nazionale del clero. Suscitò entusiasmi e orgoglio identitario, a giudicare dagli echi delle sue manifestazioni pubbliche, e anche per questa ragione fu oggetto ricorrente di attenzioni repressive. Nel luglio 1890, infine, fu sciolta d'autorità, con la motivazione, o il pretesto, di un telegramma di saluto all'italiana Società Dante Alighieri costituita da poco. Il colpo – in sé durissimo – fu subito riassorbito e la società soppressa poté immediatamente essere rimpiazzata costituendone un'altra dai contenuti pressoché analoghi, la Lega Nazionale, grazie ai paradossi dell'ordinamento austriaco¹⁸.

Non proseguiamo oltre nella rievocazione di queste vicende. Non ci siamo però allontanati dal nostro tema. Il nesso tra il moto politico e sentimentale espresso dalla Pro Patria e la genesi del monumento è attestato con forza nella circolare del Comitato promotore, dalla quale traiamo un'altra citazione che ne rappresenta bene lo stile.

Chi non ricorda i bei giorni dell'entusiasmo, quando si festeggiò il natale della Pro-Patria, di quella Società che proruppe dal cuore di tutto un popolo, e tale fu lo scoppio dell'esultanza che la nostra terra ne fu commossa da un capo all'altro? [...] La nostra società prosegue il suo cammino, ridestando per ogni valle il culto del sermone dolcissimo che il mondo ne invidia e gli inseparabili ricordi di un passato che non morrà. Ma [...] il culto della lingua e delle lettere non può andar disgiunto dal culto dei Grandi, ai quali dobbiamo tanto tesoro. Sì: ora che un alito di vita nuovo spira fra noi, e tutti sentono il maggio che viene; ora che tutti i Trentini, vergognosi delle ignobili gare d'un tempo, si son levati come un uomo solo e han gittato le fondamenta d'un'Associazione, che stringe in un fascio tutti gli italiani dell'Impero; ora ci sentiamo incuorati ad esporre un'idea, che da gran tempo bolliva nell'animo di molti [...]. E questa sarebbe di rendere una pubblica insigne testimonianza di affetto e di gratitudine a Dante Alighieri, al Padre della nostra lingua e della nostra civiltà, innalzandogli in questa città un degno Monumento¹⁹.

¹⁸ Sandonà 1938, pp. 127-180; B. Pisa, *Nazione e politica nella "Società Dante Alighieri"*, Roma 1995, pp. 46-53.

¹⁹ Sandonà 1938, pp. 188-189.

Liberali ottocenteschi

Gli uomini che diedero vita al Comitato promotore del monumento erano tutti liberali e borghesi per estrazione sociale. Il primo presidente, Carlo Dordi (1815-1892) era stato deputato al Parlamento di Vienna e alla Dieta di Innsbruck, protagonista di battaglie vigorose per l'autonomia del Trentino dal Tirolo e per la laicità della scuola.

Guglielmo Ranzi (1859-1932) era, come Dordi, nel gruppo dirigente della Pro Patria. Laureato in giurisprudenza, benestante, non entrò nella vita professionale dedicandosi interamente agli impegni assunti nell'associazionismo nazionale e nella vita pubblica. È l'uomo del monumento per eccellenza, Ranzi, tessitore di relazioni, forgiatore del linguaggio e in parte delle stesse immagini cui il monumento diede forma compiuta.

Significativa soprattutto sul piano simbolico (ma importante anche per il sostanzioso apporto dato alla sottoscrizione) era la figura del vecchio don Giuseppe Grazioli (1808-1891), prete di spiriti patriottici già incarcerato nel 1848. Un ruolo di rilievo ebbero numerosi altri, ad esempio l'ingegnere civico Annibale Apollonio, responsabile del progetto urbanistico di riqualificazione della grande area adiacente alla stazione ferroviaria nella quale il monumento fu collocato.

Il Comune era il soggetto istituzionale più direttamente interessato ai risvolti indiretti dell'impresa, che contribuì anche al rafforzamento del ruolo di Trento come città capitale del Trentino. Negli anni della elaborazione del progetto era alla testa dell'amministrazione municipale Paolo Oss Mazzurana (1835-1895), energico promotore del risorgimento economico della città e del Trentino, nella percezione dei contemporanei e nel ritratto di piena adesione retrospettiva che gli ha dedicato lo storico Umberto Corsini²⁰. Energia elettrica, sistema di ferrovie tra la città e le valli, sviluppo urbanistico, «industria del forestiero», ruolo economico determinante del municipio, investimenti pubblici, politica industriale... La prospettiva delineata comportava una forte accentuazione del ruolo urbano di Trento e profonde trasformazioni nel Trentino rurale e valligiano nel quale si avvertiva con forza l'egemonia clericale.

²⁰ U. Corsini, *Paolo Oss Mazzurana e il partito economico*, in *Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana*, atti del convegno (Trento, 3-4 giugno 1983) a cura di M. Garbari, Trento 1985, pp. 13-45.

Religione e patria

Tra quanti concorsero alla realizzazione dell'impresa non mancarono uomini di Chiesa. Quando fu lanciata la sottoscrizione, le comunicazioni e i versamenti furono accolti nelle pagine del giornale liberale di Trento «Alto Adige» e del roveretano «Raccoglitore», ma anche in quelle del cattolico «Popolo Trentino», che dava voce a un cattolicesimo politico apertamente nazionale²¹. Il vescovo di Trento Eugenio Carlo Valussi era antiliberal e filoasburgico²²: l'aperto impegno in senso nazionale del «Popolo Trentino» testimoniava un'articolazione pluralistica poco riconosciuta dagli avversari di allora e poco studiata dagli storici. Certo, stare dalla parte del monumento a Dante aveva anche per la parte «patriottica» del clero un significato tattico, nel senso di non lasciare ai liberali il monopolio dell'iniziativa e dei messaggi che ne promanavano. L'articolo che nel febbraio 1890 motivava l'adesione del giornale ne ribadiva anche con insistenza un carattere ideologicamente difensivo. Il Dante proposto all'omaggio universale non aveva nulla del critico del suo tempo o del ribelle che altri intendevano celebrare. «È il cantore della fede e del dogma cattolico [...]. Quanti adunque amano la religione e la patria risponderanno all'appello d'un medesimo slancio, senza badare se i loro nomi compariscono ora materialmente nelle prime o nelle ultime file»²³.

Al «Popolo Trentino» era vicino don Lorenzo Guetti, il «curato di campagna» che fu uno dei primi animatori del movimento cattolico sociale. Studioso dell'emigrazione trentina, della quale aveva raccolto i dati che le pubblicazioni ufficiali non registravano in modo adeguato²⁴, autore di un'intensa produzione giornalistica per il popolo delle campagne e delle valli, Guetti era e voleva essere espressione di un Trentino diverso dalla Trento borghese alla quale abbiamo fin qui ricondotto la genesi del monumento. La sua adesione pedagogica al grande simbolo nazionale che si intendeva costruire non è dunque un aneddoto edificante, ma un indizio ricco di potenzialità interpretati-

²¹ «Il Popolo Trentino» ebbe vita breve (1888-1891) ma tutt'altro che stentata o minoritaria. La sua diffusione, secondo lo storico Antonio Zieger, fu in quegli anni più che doppia di quella del giornale liberale e addirittura tripla di quella della rivale «Voce Cattolica», giornale ufficiale della Curia attestato su posizioni lealiste filoasburgiche: A. Zieger, *Stampa cattolica trentina (1848-1926)*, Trento 1960, pp. 97-112.

²² U. Corsini, *Il colloquio Degasperi Sonnino 16 marzo 1915. I cattolici trentini e la questione nazionale*, Trento 1975, p. 135.

²³ *Il monumento a Dante*, «Il Popolo Trentino», II, 25, 27 febbraio 1890.

²⁴ Un curato di campagna [don L. Guetti]. *Statistica dell'emigrazione americana avvenuta nel Trentino dal 1870 in poi*, Trento 1888.

ve. Riassumo la prima parte di questa piccola storia attraverso un documento a sua firma, scovato tra i trafiletti di cronaca del «Popolo Trentino».

I fanciulli e le fanciulle – della Scuola popolare della Quadra – per poter concorrere – al compimento dei due grandi monumenti – che attestino ai presenti e ai futuri – l'antico e perenne duplice amore – dell'intero popolo trentino – alla Religione e alla Patria – il Duomo e il monumento a Dante – in Trento – si privano volenterosi – dei premi sperati alla fine dell'anno – pregando il loro Catechista ed Ispettore locale – di devolvere a questo scopo il denaro destinatovi – assai contenti – di attestare pubblicamente – fin dai primi passi della vita – i loro sentimenti di fede e di nazionalità – ad esempio a lezione salutare ed a «Suggel ch'ogni uomo sganni»²⁵.

Quadra è il nome della circoscrizione di piccoli paesi del Bleggio Superiore, nelle Giudicarie, di cui Guetti era curato. In quei luoghi si stava fondando, anche su suo impulso, la prima cooperativa di consumo della provincia, seguita di lì a poco dalla prima Cassa Rurale. L'iniziativa del «Catechista ed Ispettore locale» non sfuggì al controllo di autorità davvero occhiate. Le dieci lire destinate al monumento, messe insieme con il coinvolgimento educativo della scolaresca, furono oggetto di una segnalazione del luogotenente di Innsbruck Widmann²⁶ al capo del governo Taaffe, alla quale si accompagnò un'inchiesta che avrebbe potuto rivelarsi tutt'altro che innocua. L'atto di cui Guetti era responsabile, scrisse il luogotenente al Ministero viennese per il culto e l'istruzione, aveva un carattere di propaganda nazionale nella scuola che doveva essere contrastato severamente.

Quello di don Lorenzo Guetti non era un nome qualsiasi nemmeno per le autorità austriache. Due anni prima ne era stato chiesto il trasferimento al vescovo Valussi, «onde por termine alla sua attività in senso nazionale, o perlomeno onde infrenarla». Il vescovo si era limitato ad assicurare che avrebbe esercitato la sua influenza perché il suo atteggiamento fosse «più moderato e più corretto». Dopo l'episodio della sottoscrizione di nuovo fu chiesto alla Curia di trasferire il sacerdote, preferibilmente nella parte tedesca della diocesi, ma di nuovo senza esito tangibile²⁷.

Nel partecipe e suggestivo libro che Marcello Farina gli ha dedicato la posizione politico-nazionale di Guetti è inquadrata con chiarezza. Patriota

²⁵ *Pel Duomo e pel monumento a Dante*, «Il Popolo Trentino», II, 18 marzo 1890.

²⁶ La Luogotenenza, con sede a Innsbruck, era l'autorità periferica dello Stato.

²⁷ Sandonà 1938, pp. 194-198.

italiano ma federalista austriaco, autonomista trentino non irredentista, anzi esplicitamente contrario all'irredentismo. «Come austriaci vogliamo serbato il vincolo dell'impero esclusa qualunque volontà di redenzione, come dicono adesso; come trentini, poi, vogliamo difesi i nostri diritti nazionali di italiani sia nella scuola, sia nella lingua, sia nelle pubbliche cariche del paese», aveva scritto nel 1885 sulla «Voce Cattolica»²⁸.

I dilemmi dello stato austriaco

A confermare una nervosa attenzione delle autorità alle possibili implicazioni politiche della sottoscrizione popolare segnaliamo un altro episodio minuscolo ma emblematico. «Il Popolo Trentino» del 24 aprile 1890 pubblicò tra i nomi dei sottoscrittori quelli di alcuni giovanissimi studenti della quinta ginnasiale di Trento, tra i quali Cesare Battisti. Un'adesione scontata, almeno per quanti sanno che proprio in quella piccola cerchia di compagni di scuola si produsse in anni di poco successivi un giornalino autogestito e semiclandestino di grande interesse, nel quale il rapporto tra letteratura e impegno etico era affrontato con serietà e passione²⁹; motto sulla prima pagina, «Fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e conoscenza».

L'adesione alla sottoscrizione non passò inosservata neanche in questo caso: furono le autorità scolastiche a rilevare una possibile trasgressione del regolamento disciplinare che negava agli studenti ogni autonomia politica. Già il giorno successivo l'«Alto Adige» segnalava, con una formula dubitativa che forse voleva scongiurare danni ulteriori, l'immediata ripercussione di quel gesto:

Si dice in città, che nel nostro Ginnasio sia stato proibito agli studenti d'imitare l'esempio dei loro colleghi della quinta, che hanno versato il loro obolo per il monumento a Dante, e che anzi contro gli studenti di quinta sia in

²⁸ M. Farina, *E per un uomo la terra. Lorenzo Guetti, curato di campagna*, Trento 2011; Id., *Don Lorenzo Guetti: spiritualità di un curato di campagna*, in *Da Rosmini a De Gasperi. Spiritualità e storia nel Trentino asburgico: figure a confronto*, a cura di P. Marangon e M. Odorizzi, Trento 2017, pp. 137-157.

²⁹ Del giornalino poligrafato realizzato nel 1891-1892 da un gruppo di studenti della VII ginnasiale di Trento (ventitré numeri conservati presso la Fondazione Museo storico del Trentino, Archivio Battisti) si è occupato a più riprese Quinto Antonelli, il primo che ha riconosciuto il grande interesse di questo documento collettivo. Si vedano le pagine ad esso dedicate nella sua *Storia della scuola trentina*, Trento 2013, pp. 319-326; un contributo interamente dedicato al giornalino è in via di pubblicazione sulla rivista «Studi Trentini. Storia», primo numero del 2022.

corso un procedimento disciplinare. Noi stentiamo a credere tutto ciò, perché non ci sappiamo immaginare come professori che cercano di infondere ai loro alunni il culto ai classici nostri, e fra questi specialissimamente a Colui che della favella italiana fu il Padre, trovino nulla da ridire, se i loro discepoli accesi d'entusiasmo vogliono dare essi pure il loro tributo di omaggio al grande che impararono a venerare. [...] Se quindi nelle corse dicerie vi è pure qualche cosa di vero, riteniamo che possa essere tutt'al più un equivoco sull'interpretazione delle leggi accademiche³⁰.

Ma nella sostanza, al di là degli irrigidimenti sui dettagli, come si comportarono le autorità austriache? Il timore di un divieto non poteva non esserci tra i promotori, alla luce di quanto era accaduto pochi anni prima. Il progetto di erigere in Trentino un monumento a Giovanni Prati, morto a Roma il 9 maggio 1884, era stato reso pubblico a pochi giorni dalla scomparsa del poeta, ma fu stroncato sul nascere da una secca proibizione³¹. Con Dante le cose si presentavano però ben diversamente. Se ne occupò attentamente il governo austriaco ai suoi massimi livelli, come documenta la corrispondenza studiata da Augusto Sandonà negli anni Trenta del secolo scorso³². Il luogotenente (per pochi mesi ancora il barone von Widmann, sostituito nel giugno dal conte Franz Merveldt) scrisse al presidente dei ministri Taaffe il 22 febbraio 1890, informandolo dei primi sviluppi e dell'intenzione dei promotori di avviare la sottoscrizione:

Poiché a raccogliere offerte nel modo che intende fare il Comitato non sembra sia necessario il benestare da parte dell'autorità, mentre un divieto – come ebbe luogo quando si progettò di innalzare un monumento al poeta Prati – in questo caso è da ritenersi inammissibile data la grandezza e l'importanza dell'autore della Divina Commedia, intendo rispondere alla domanda posta dal consigliere aulico a Trento nel senso ch'egli prenda semplicemente atto della richiesta fatta dal Dr. Dordi, ma di tener d'occhio invece l'ulteriore attività del Comitato allo scopo di impedire eccessi di qualsiasi genere³³.

³⁰ In effetti da lì in poi non si registrarono adesioni collettive di singole classi o scuole dal Trentino austriaco, mentre ne pervennero in discreto numero dall'Italia.

³¹ Sandonà 1938, pp. 88-98; G. Segata, *Quarant'anni di storia*, in *Per Giovanni Prati nell'occasione del trasporto della sua salma da Torino a Dasindo 30 giugno - 1 luglio 1923*, Trento 1923, pp. 20-21.

³² A. Sandonà, *Sette anni di lotte per il monumento a Dante in Trentino*, estratto dalla «Nuova Antologia», XIII, 1° maggio 1935; Id. 1938, pp. 183-249.

³³ Ivi, p. 186.

«Data la grandezza e l'importanza dell'autore della Divina Commedia»: si è tentati di caricare di significato culturale l'omaggio implicito, ma forse va sottolineata piuttosto la prudenza diplomatica che sconsigliava di aprire una vertenza che avrebbe avuto ripercussioni molto vaste. Il luogotenente non era molto convinto della capacità dei promotori di realizzare il progetto in tempi brevi, perché «il concetto del sacrificio pecuniario spontaneo non è solito andare di pari passo con l'entusiasmo nazionale»: una previsione presto smentita dal successo della sottoscrizione.

Nei passaggi successivi assistiamo a un alternarsi di ruoli quasi teatrale. Il 22 aprile 1890 il capo della polizia di Trento, Josef Tschernko, dopo aver letto sull'«Alto Adige» la lettera del presidente della Dante Alighieri Ruggero Bonghi che comunicava la decisione della Società di aderire alla sottoscrizione, rilanciava la linea del divieto, parendogli l'iniziativa «degenerata in Italia in un aperto movimento politico di carattere irredentista»³⁴. Il consigliere aulico Rungg, il luogotenente Widmann, il primo ministro Taaffe si dichiararono in successione di avviso contrario, pur ammonendo alla vigilanza nei confronti delle manifestazioni di entusiasmo patriottico, comprese quelle che si registravano in Italia. Taaffe (con un decreto in data 15 giugno) confermava la linea adottata: bisognava opporsi «ad ogni e qualsiasi mena dimostrativa che avesse attinenza con l'erezione del monumento a Dante, avvalendosi di tutti i mezzi legali»; ma il divieto, ribadiva, non era consigliabile «in vista dell'importanza di Dante» e in coerenza con il permesso ormai accordato alla raccolta dei fondi.

Negli anni successivi le cose proseguirono sul doppio binario dell'accettazione del progetto e della sorveglianza ansiosa sugli sviluppi collaterali. A un osservatore come Scipio Sighele, critico verso l'Italia di fine secolo ma non simpatizzante del governo austriaco, sembrò che esso fosse stato «di una tolleranza superiore ad ogni aspettativa», come scriveva alla sorella Emma Castellini poco dopo l'inaugurazione³⁵.

Il ruolo della committenza

L'opera costò 219.745 lire, secondo il consuntivo finale di Ranzi; ne furono raccolte 203.528 che, sommate agli interessi, coprirono la spesa. Creò sospetto presso le autorità austriache che le offerte pervenissero in buona parte in

³⁴ Ivi, p. 204.

³⁵ La lettera è pubblicata in M. Garbari, *L'età giolittiana nelle lettere di Scipio Sighele*, Trento 1977, pp. 95-99: a p. 98 il passo citato.

valuta italiana. 176.194 lire furono offerte in Trentino; altre 2506 da Trentini residenti altrove; 8727 provennero da altri territori italiani dell'Impero. Il contributo degli italiani del Regno fu di 16.101 lire, molto contenuto nelle proporzioni nonostante le aspettative e i timori. Le 24.000 lire promesse nel 1895 da Crispi, in un momento nel quale la copertura finanziaria dell'opera sembrava a rischio, non furono erogate³⁶. Più in generale l'atteggiamento del governo italiano fu meno che tiepido: un tema che nominiamo appena e che andrebbe approfondito.

Delle più di 176.000 lire offerte dal Trentino 140.000 provenivano dal distretto giudiziario di Trento. Anche nel generoso concorso finanziario si confermava il nesso strettissimo tra l'impresa monumentale e la città, che fu coinvolta in maniera significativa anche sotto il profilo urbanistico. Il monumento diventava elemento caratterizzante di un grande giardino nello spazio tra la città storica e la stazione ferroviaria³⁷. Come abbiamo già detto non si trattò solo di una riuscita operazione di abbellimento. Trento, riassunse nitidamente Ranzi in consiglio comunale, «è compresa dei suoi doveri, non solo come Municipio, ma anche come Capitale del paese». «Dopo essersi posta a capo del risorgimento economico del Trentino [...] la nostra città avrà modo di cooperare gagliardamente anche con questa seconda impresa, ben più importante della prima»³⁸.

Mettiamo in fila alcuni titoli di argomenti di cui nulla qui potremo dire: il grande concorso per la scelta del progetto e dell'artista; il ruolo della qualificata ed esperta giuria; le tormentate discussioni che accompagnarono i suoi lavori; la metodologia seguita, che incluse anche un'attenzione ai giudizi del pubblico, che poté visitare i bozzetti in gara; le pressioni a favore di un artista prestigioso come il milanese Giuseppe Grandi o per il recupero del trentino Andrea Malfatti, escluso nella prima parte del concorso; l'assegnazione infine del lavoro al fiorentino Cesare Zocchi. La fitta interlocuzione di Ranzi e più in generale dei committenti con lo scultore prescelto, che riuscì a farsi inter-

³⁶ S. Benvenuti, *La vicenda storica*, in *Il monumento a Dante a Trento: storia e significati*, Trento 1992, pp. 67-107 (per gli aspetti finanziari citati, pp. 77 e 88). Benvenuti è autore di un altro contributo informativo fondamentale, *Guglielmo Ranzi e il Monumento a Dante in Trento*, «Archivio trentino di storia contemporanea», 3, 1992, pp. 5-22.

³⁷ Su questi aspetti e sulla trasformazione ulteriore in una sorta di parco della memoria rimando al bel quaderno realizzato dalla Fondazione Museo Storico del Trentino, *Un parco di storie. Alla scoperta delle statue di piazza Dante*, a cura di T. Baldo, L. Caracristi, E. Tonezzer, Trento 2013, prezioso indirettamente anche come sostegno all'azione di difesa – amministrativa e civile – della qualità di quello spazio sotto il profilo della piena vivibilità.

³⁸ S. Benvenuti, *La città di Trento e la questione nazionale all'epoca del podestà Paolo Oss Mazzurana*, in *Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana* 1985, pp. 109-127. La citazione del discorso di Ranzi nella seduta del consiglio comunale di Trento del 6 marzo 1890 è a p. 118.

prete creativo delle suggestioni iconografiche e in senso lato politiche che gli pervenivano. Su questa materia è fondamentale lo studio di Bruno Passamani, *Il concorso per il monumento al sommo poeta. Una complessa vicenda di committenza*, realizzato utilizzando per la prima volta in modo sistematico la documentazione del fondo Ranzi presso il Museo Storico del Trentino³⁹. Concepito per gli atti di un convegno, il contributo di Passamani non è la monografia completa che l'autore avrebbe potuto realizzare, ma fornisce molte indicazioni sul processo creativo documentato dall'interno, sul confronto di sensibilità e di idee che lo influenzarono in modo determinante. Fu il lavoro sulle figure del *Purgatorio*, intorno al tema dell'incontro con Sordello, a rendere quel confronto più impegnativo e più incisivo. Lì si concentrò anche l'intenzionalità politica di Ranzi, la sua volontà che l'opera andasse oltre una rappresentazione illustrativa per esplorare a sua volta una dimensione allegorica.

Il Dante degli studenti

Tra le iniziative preliminari all'inaugurazione del monumento spiccarono le conferenze promosse dalla Società degli Studenti Trentini: una ventina e più di incontri in tutti i centri del Trentino, in cui furono gli studenti della laica associazione costituita nel 1894 a delineare il loro Dante. Il monumento veniva così radicato nel territorio attraverso le voci e i volti della nuova leva intellettuale. La titolarità dell'iniziativa era dei dirigenti uscenti della Società, il presidente Antonio Piscel e il segretario Cesare Battisti, dimissionari dal luglio di quell'anno ma ancora responsabili della realizzazione degli impegni assunti. Piscel e Battisti in quell'estate erano stati i principali protagonisti di una predicazione socialista che avrebbe fatto compiere un passo decisivo allo sviluppo di un partito ancora in fase di formazione. A Trento e a Rovereto i ripetuti comizi erano stati un successo, ma a Levico e a Pergine i conferenzieri socialisti erano stati respinti da folle aizzate dal clero che li avevano subissati di fischi. Pagine e pagine della «Voce Cattolica» e del neonato periodico «Fede e lavoro» erano dedicate a contrastare un nemico presentato come assoluto, secondo uno schema ideologico e propagandistico già applicato a ebrei, liberali e massoni⁴⁰. Nello stesso tempo Piscel e Battisti erano impegnati a coordinare le iniziative della Società studentesca, che socialista non era né

³⁹ B. Passamani, *Il concorso per il monumento al sommo poeta. Una complessa vicenda di committenza*, in *Simboli e miti nazionali* 1998, pp. 63-113.

⁴⁰ Il tema è stato a suo tempo ampiamente analizzato nel pionieristico libro di Q. Antonelli, *Fede e lavoro. Ideologia e linguaggio di un universo simbolico*, Trento 1981.

poteva essere, volendo rappresentare una realtà plurale pur nel comune riferimento alla laicità e ai diritti nazionali. Le conferenze dantesche erano in questo contesto un passaggio particolarmente delicato, sul piano culturale e su quello organizzativo. Le difficoltà furono superate di slancio, a giudicare dai resoconti della stampa liberale. I commenti di quella cattolica (il «Popolo Trentino» non c'era più da anni) furono acidamente critici, ma non si verificarono episodi di aperta contrapposizione. Una provocazione grave poteva risultare l'ostracismo politico nei confronti di Piscel, cui a Arco fu negata la sala proprio per le sue posizioni politiche; ma il rischio dello scontro aperto fu evitato dai promotori sostituendo senza clamori l'avvocato socialista roveretano con un altro socialista, Ferdinando Pasini, allora studente a Firenze e futuro protagonista della vita letteraria a Trieste.

Le conferenze si tennero il 6 settembre, in studiata simultaneità. Quella di Battisti a Mori riscosse elogi particolarmente lusinghieri⁴¹; uno studio recente, riscoprendola, ne valorizza il taglio militante di stampo mazziniano e risorgimentale⁴². A una lettura disincantata quel discorso, costruito anche con qualche disinvoltura da studente sveglio, fu soprattutto una prova di duttilità e di equilibrio: tenendo sotto controllo le tensioni che attraversavano la sua visione politica e culturale, Battisti riuscì a evitare toni radicali che potessero suscitare divisioni nel campo che rappresentava.

La serie delle conferenze ebbe una conclusione fuori schema a Rovereto con Scipio Sighele, che parlò su «delitti e delinquenti danteschi». Legato profondamente al Trentino, terra d'origine della sua famiglia, Sighele (1868-1913) aveva ottenuto precocemente fama europea per i suoi scritti sulla psicologia della folla. La rilettura di Dante si risolse in una riflessione

⁴¹ «Non si può certo lagnarsi di sprecare il tempo ascoltando il sig. Battisti, poiché egli, quantunque giovanissimo, possiede già tutte le doti del provetto conferenziere; parla in modo da ammaestrare l'uditorio e dice cose tanto ben pensate e vestite in sì bello stile, da far provare un vero godimento intellettuale a chi lo ascolta»: così la cronaca locale dell'«Alto Adige», 9-10 settembre 1896.

⁴² A. Cottignoli, *Un inedito dantesco di Cesare Battisti: Per l'inaugurazione del monumento a Dante in Trento (1896)*, «Bollettino dantesco per il settimo centenario», 4, settembre 2015, pp. 45-70. Nell'Archivio Battisti presso la Fondazione del Museo Storico del Trentino, CB 3, sono presenti due versioni di questa conferenza, una più breve e senza ripensamenti, una più lunga con cancellature e integrazioni. L'autore perviene alla convinzione che la versione finale sia la prima, edita nel suo contributo. Nel lavoro in corso per l'edizione delle opere di Battisti, svolto da Mirko Saltori e da chi scrive, è emerso invece con certezza un rapporto inverso tra i due testi: quello breve fu diffuso tra gli oratori organizzati dalla Società degli Studenti come possibile base comune; il più lungo fu quello ulteriormente sviluppato da Battisti e utilizzato nella sua esposizione. Lo dimostrano la forma materiale dei due manoscritti e altri riscontri. Ma la questione filologica qui influisce poco: del saggio di Cottignoli rimane valida ai nostri fini l'analisi complessiva del contributo battistiano.

sociale tutta proiettata nel presente, traendo lo spunto (o il pretesto) dalla struttura dell'inferno dantesco. Era la storia contemporanea italiana a premere, con le repressioni e gli scandali bancari.

Ciò che costituisce [...] un fatidico insegnamento a noi moderni, è l'avere Dante punito i delitti di frode con maggiore severità di quelli di violenza. Insegnamento pur troppo vano pei governi attuali, i quali – qualunque essi siano – lasciano impuniti o debolmente puniti gli scandali panamistici dei frodolenti ricchi, istruiti e potenti, e gravano invece la mano – con ferocia degna di altri tempi – sui delitti violenti del popolo, in quale ha a sua scusa – molte volte l'incoscienza, – e sempre un naturale e legittimo istinto di protesta contro gli esempi criminosi che scendon dall'alto. Noi non dobbiamo dimenticare che se sulla piazza urla la sommossa e si uccide, gli è perché nei palazzi striscia l'immoralità e si ruba; e noi vorremmo che i governanti dell'oggi si ispirassero all'equo criterio dell'Alighieri e sentissero il dovere di punire più i reati astutamente civili di coloro che hanno la potenza e gli onori, che non gli scoppi – talvolta infrenabili – della plebe che non ha né potenza né onori... ma fame⁴³.

La conferenza, scrisse Sighele alla sorella Emma, andava giudicata «non come le cose pensate a lungo e pubblicate per un pubblico severo, ma come una cosa d'occasione, fatta per essere sentita e poi dimenticata. Come tale era forse discreta, come studio su Dante è meschinissima. [...] Certo, ad aver tempo, lo studio sarebbe interessantissimo e si potrebbe farne un volume»⁴⁴. Su Dante non tornò più, salvo errore, ma il rapporto tra letteratura e riflessione sociologica praticato in questa occasione fu una delle caratteristiche del suo percorso intellettuale successivo⁴⁵. Gli autori prediletti in questo percorso furono Zola, Balzac, Sue, molto D'Annunzio⁴⁶. Dante, rispetto alle domande che il suo metodo poneva ai testi letterari, era troppo lontano.

Una sola cosa manca nel poema dantesco. Vi manca la rappresentazione delle miserie e delle sofferenze della plebe: vi manca lo studio della folla macilenta,

⁴³ S. Sighele, *Delitti e delinquenti danteschi*. Conferenza tenuta in Rovereto nel palazzo della pubblica istruzione li 4 Ottobre 1896, Trento 1896, pp. 11-12.

⁴⁴ Garbari 1977, p. 96.

⁴⁵ D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Milano 2002.

⁴⁶ In A. Lombardinilo, *Lo sguardo della folla. Sighele, D'Annunzio e il linguaggio della modernità*, Milano 2020 si rilegge tra l'altro anche la conferenza dantesca di Rovereto. Ho catturato questa segnalazione bibliografica *in extremis*, senza poterne fare altro uso qui che renderla ulteriormente nota.

sudicia, mal nutrita, – di quel mondo sotterraneo al quale l'arte deve chiedere, d'ora innanzi, come dice il Ferri, ispirazioni e tormenti, imprecazioni ed auguri. Ma è questo un dovere che solo i moderni potevan sentire, perché oggi soltanto si comincia a comprendere che vi è un problema – e più che un problema – un diritto che sorge dalla miseria⁴⁷.

I socialisti e il profeta dei tempi nuovi

Il giorno dell'inaugurazione il partito dei socialisti trentini rese omaggio al «poeta della giustizia» con modalità che rimarcavano orgogliosa autonomia anche nell'adesione a un simbolo di unità. In una sede separata Antonio Piscal rivolse ai compagni un discorso che declinava in senso sociale l'idea di patria, con un forte riferimento a quanti ne erano esclusi perché «abbrutiti dall'eccessivo lavoro» o costretti a conquistarsi il pane di terra in terra fra genti straniere⁴⁸. Il corteo di lavoratori che confluì nella manifestazione ufficiale si mescolò a fatica alla folla dei signori che occupavano le tribune, se diamo credito alla cronaca dell'«Avvenire del Lavoratore», attenta a marcare una distanza sociale e quasi antropologica⁴⁹.

Un breve e intenso intervento di Battisti, *Pensieri di un socialista sul monumento a Dante Alighieri a Trento*, comparve nelle pagine dell'«Avvenire del Lavoratore». L'articolo non è firmato ma è attribuibile con ragionevole probabilità, per le puntuali assonanze con altri testi battistiani. Lo studente dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, discepolo di Pasquale Villari e di Pio Rajna, vi sottolinea con forza la storicità dell'approccio a Dante.

I lottatori delle lotte antiche appaiono ad incitar i forti delle lotte nuove; i grandi per virtù e per forza sopravvivono ai tempi e resi dalla leggenda popolare simili a fantastici eroi accennano all'avvenire. Di questi è Dante: il fortissimo campione della verità che sorse contro i prepotenti gridando voi siete

⁴⁷ Sighele 1896, p. 16.

⁴⁸ Il resoconto del discorso è pubblicato sotto il titolo *Perché i socialisti onorano Dante* nell'«Avvenire del Lavoratore», 17 ottobre 1896. Un profilo aggiornato di Piscal (1871-1947) è delineato in M. Saltori, *Uno sguardo socialista sul Trentino di inizio secolo. Nuove lettere di Antonio Piscal a Victor Adler dagli archivi viennesi (1896-1914)*, «Studi Trentini. Storia», 1, 2011, pp. 95-137. Un'ampia lettera di Piscal a Adler del 16 settembre 1909 qui pubblicata (pp. 114-120) contiene un'analisi disincantata della questione dell'irredentismo in Trentino, tanto più significativa in quanto proveniente da un socialista impegnato a coniugare internazionalismo e patriottismo.

⁴⁹ «L'Avvenire del Lavoratore», I, 3, 17 ottobre 1896, *Cronaca trentina*.

truffatori, voi siete ladri, che raccolse sopra di sé tutta l'ira dei malvagi, ma non si piegò, che non si rifugiò spaurito dal mondo in qualche convento, ma colla forza dell'ingegno seppe vincer la pugna, bollando d'un eterno marchio i morti e i vivi, che avevano vilmente oppressa l'umanità. A questo Dante, simbolo della fierezza del carattere umano sorgono i monumenti; non è Dante ascetico, Dante fautor dell'impero che ritorna dopo tanti secoli a scuotere le menti dei popoli. Nel seicento e nel settecento quando comandava coi nobili il clero, questo sommo poeta cattolico, le cui ortodosse idee oggi da taluno si portano al cielo, era ignorato e disprezzato e ai giovani n'era proibita la lettura. Il culto di Dante sorse insieme al culto della libertà nel nostro secolo che fu agitato da tante idee, da tante rivoluzioni; questo secolo fece di Dante il suo eroe e cercò nel suo verso sdegnoso il motto delle grandi riscosse.

È la storia che dà significato alle cose.

Il monumento ispira qui pensieri diversi, rispetto a quelli espressi nella levigata conferenza pronunciata per la Società degli Studenti. Torna in primo piano, come nel discorso di Piscel ma con piglio oratoriamente più energico e aggressivo, un tema fortemente presente in Battisti, l'assillo per gli emigranti che più non hanno patria. Ad esso si associa un tema anch'esso poi ricorrente: l'invocazione a Dante perché quella patria perduta o assente possa essere conquistata e loro «resa», come si ripeterà in varianti successive. La formula retorica sembra riecheggiare i versi conclusivi del *Piemonte* di Carducci, dove è a Dio che si rivolgono gli «spirti» volati a scortare l'anima di Carlo Alberto («rendi la patria, Dio; rendi l'Italia / a gl'italiani»).

Il monumento a Dante è anche per noi il monumento della patria. Ma molti dei frolli patrioti d'Italia si rivolgono in questo giorno a Trento per ridar un po' di vita al nome di patria che hanno indegnamente sfruttato, noi ci rivolgiamo invece ai poveri carusi siciliani, agli agricoltori napoletani e veneti che coi nostri devono cercar il pane nelle lontane Americhe, agli operai nostri che devono emigrare in cerca di lavoro in tutti gli altri stati, noi ci rivolgiamo a tutti questi nostri compagni che non hanno patria, e della patria non conoscono che le imposte, e insieme ad essi innalziamo il grido a questo monumento domandando la patria, domandando la forza di conquistare al misero popolo la patria, cacciandone la vigliaccheria, cacciandone il parassitismo, mettendo in pratica quella giustizia di cui Dante è maestro⁵⁰.

⁵⁰ [C. Battisti], *Pensieri di un socialista sul monumento a Dante Alighieri a Trento*, «L'Avvenire del Lavoratore», 26 ottobre 1896.

Un tratto di continuità nei testi di Battisti dedicati al senso del monumento e più in generale del culto di Dante è la polemica verso una sua accezione restrittivamente patriottica. In lui non onoriamo solo il padre dell'italianità, ribadiva nel 1899, ma «il cittadino fiero che non piegò il capo né a principi, né a papi, che bollò a morte i vili, i simoniaci, i ladri, che fulminò le superstizioni, che schivo di glorie e d'onori, visse perseguitato, esule, irrequieto, ribelle [...]». Onoriamo in Dante il pensatore, l'apostolo della giustizia, il profeta dei tempi nuovi che sorge come luce fulgente dall'oscura notte del Medio Evo»⁵¹. E di nuovo nel decimo anniversario, sulle pagine del suo «Popolo», tornava a chiedere: «Chi ricorda in Dante il ribelle, il cittadino esule, il giudice severo dei dispotismi e delle corruzioni, il vendicatore di ogni ingiustizia?»⁵². Nell'ultimo testo della serie, pubblicato l'11 ottobre 1911, Battisti si riconnette ai discorsi socialisti di quindici anni prima, rivendicando una lettura democratica di quel simbolo. «Chi si satolla dei nomi di patria e di nazionalità per uno scopo di parte, astraendo dalla vita reale, salti a piè pari queste righe. Non sono per lui»⁵³.

«Mentre perfezion di tempi vegna»

Sull'atteggiamento della Chiesa e del mondo cattolico trentino ci sarebbe ancora molto da scavare. La tregua delle polemiche che si realizzò nella fase di conclusione dell'opera fu turbata nei giorni successivi alla cerimonia da una polemica veemente sulla poesia di Carducci che apriva il libro ufficiale edito per l'occasione, *Per il monumento di Dante a Trento*⁵⁴. Forse non è inutile riportarla qui per intero.

Sùbito scosso de le membra sue
Lo spirito volò: sovr'esso il mare,
Oltre la terra, al sacro monte fue.

A traverso il baglior crepuscolare
Vide, o gli parve riveder, la porta
Di San Pietro nel monte vaneggiare.

⁵¹ Il discorso, pubblicato per la prima volta in «L'Avvenire del Lavoratore», 13 ottobre 1899, è in C. Battisti, *Scritti politici e sociali*, a cura di R. Monteleone, Firenze 1966, pp. 130-140.

⁵² [C. Battisti], *XI ottobre*, «Il Popolo», 11 ottobre 1906.

⁵³ [C. Battisti], *Perché onoriamo Dante. 11 Ottobre 1896 - 11 Ottobre 1911*, ivi, 11 ottobre 1911.

⁵⁴ Giosuè Carducci, *13 settembre MCCCXXI*, in *Il Trentino a Dante Alighieri*, pp. III-V (la trascrizione è da questa edizione). La poesia, pubblicata a Bologna da Zanichelli nello stesso periodo in veste autonoma, fu inclusa poi dall'autore in *Rime e ritmi*, che uscì nel 1899.

– Aprite – disse –: coscienza porta
Il mio volere, e tra i superbi io vegno,
Ben che la stanza mia qui sarà corta.

E passerò nel benedetto regno
A riveder le note forme sante,
Ché Dio e il canto mio me ne fa degno. –

Voce da l'alto gli rispose – Dante,
Ciò che vedesti fu e non è: vanò
Con la tua vision, mondo raggiante

Ne gl'inni umani della vostra Clio.
Dal profondo universo unico regna
E solitario sopra i fati Dio.

Italia Dio in tua balla consegna
Sì che tu vegli spirito su lei
Mentre perfezion di tempi vegna.

Va', batti, caccia tutti falsi dèi
Fin ch'egli seco ti richiami in alto
A ciò che novo paradiso crei. –

Così di tempi e genti in vario assalto
Dante si spazia da ben cinquecento
Anni de l'Alpi sul tremendo spalto;

Ed or s'è fermo, e par che aspetti, a Trento.

«La Voce Cattolica» insorse contro l'invenzione poetica carducciana, che interpretò come un tentativo di appropriazione massonica.

Che la massoneria abbia voluto ficcarci il suo muso grifagno nel monumento a Dante Alighieri a Trento, e che ce l'abbia veramente ficcato, è un fatto storico da non potersi più revocar in dubbio da nessuno. Basterebbe la sola Ode di Carducci, che svela un mondo di cose, per assodar questo fatto; basterebbe il senso satanico di quelle terzine, attribuenti al monumento a Dante una missione massonica ed unicamente massonica, per toglier le bende dagli occhi anche ai più ingenui⁵⁵.

⁵⁵ *La Massoneria e il monumento a Dante Alighieri a Trento*, «La Voce Cattolica», 20 ottobre 1896.

Era la seconda parte del testo a fornire le prove di quell'impronta. In quel Dio unico e solitario, in quella «perfezion di tempi» escatologica il giornale cattolico volle riconoscere l'universo ideologico avversato e temuto: il Dante di Carducci era «genio tutelare della rivoluzione anticristiana».

La «Voce» reagiva in coerenza con il clima creatosi intorno al grande congresso antimassonico internazionale svoltosi a Trento tra il 25 e il 30 settembre, poche settimane prima. La conseguenza pratica tuttavia era a ben vedere rassicurante: «L'insulto è davvero atroce ed il Trentino non lo dimenticherà; ma veglierà attorno al suo monumento pronto a rivendicare l'onore dell'immortale poeta della propria Fede, del Padre della propria lingua, vilanamente oltraggiato, ed a sventare gli empîi disegni della Massoneria»⁵⁶. Nella prospettiva del giornale cattolico, non smentita dai comportamenti successivi, il Trentino non avrebbe dunque ripudiato quello che veniva qui dichiarato il «suo» monumento, ma avrebbe vegliato perché non ne venisse convertito il significato in senso anticattolico: paradossalmente proprio l'occasione più acuta di scontro favoriva una più netta adesione, sia pure come compromesso difensivo.

In effetti una rassegna degli anniversari dell'11 ottobre, data provvisoriamente assunta nel calendario civile della città, sembra confermare una cauta presenza del movimento cattolico, con ritualità e parole d'ordine rigorosamente differenziate⁵⁷. Se ne trova traccia anche negli scritti di Alcide De Gasperi, perlomeno a partire dal 1906. Ma è opportuno troncare qui una ricognizione che imporrebbe tra l'altro di non eludere il tema dell'influenza di Dante nella formazione del pensiero politico degasperiano⁵⁸.

Un lontano proclama di guerra o un messaggio aperto?

Bruno Tobia, uno dei maggiori studiosi italiani di monumentalistica, in un saggio denso di suggestioni interpretative dedicato alla «statuaria dantesca», riserva due pagine taglienti al Dante di Trento, che prendono le distanze da un oggetto segnato fin dall'origine da un destino nefasto. «Il Dante trentino

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Informano sulle celebrazioni degli anniversari T. Baldo e L. Caracristi in *Un parco di storie* 2013, pp. 27-35.

⁵⁸ Vi ha dedicato considerazioni di grande interesse U. Corsini, *Le origini dottrinali e politiche del pensiero internazionalista e dell'impegno europeistico di Alcide De Gasperi*, in *Konrad Adenauer e Alcide De Gasperi: due esperienze di rifondazione della democrazia*, a cura di U. Corsini e K. Repgen, Bologna 1984, pp. 249-293.

è un Dante fortemente locale», scrive, nel senso di un nesso quasi esclusivo con i conflitti culturali e politici di confine. «Dante come *genius loci* tende a sovrapporsi al Dante *genius temporis*: anzi, per dir meglio, il Dante della Tradizione si tende e si dilata nella figura del Dante della Nazione». Le statue realizzate intorno all'anniversario del 1865 e le altre forme celebrative soffrivano meno di questa restrizione perché legate a un processo culturale di respiro nazionale. «Il Dante mobilitativo del '96 sembra invece caricarsi di un significato simbolico nel quale localismo e nazionalità, più che passare l'uno nell'altra [...] tendono a coincidere».

Il rischio di una visione restrittivamente localistica e strumentale c'era nella concezione originaria del monumento trentino, avvertito peraltro e contrastato nel complesso dibattito di cui ho cercato di render conto in queste pagine. Ma fin qui non opporrei obiezioni sostanziali. Nelle ultime righe del suo saggio Tobia appesantisce però oltre misura la sua valutazione, inserendo la costruzione simbolica del Dante di Trento in un percorso inesorabile verso la guerra, quella guerra:

Perciò, pur nell'estrema prudenza dei membri del comitato promotore dell'opera, questa finisce per acquisire un oggettivo significato eversivo, non esalta un risultato, piuttosto annuncia un proposito che non può non esser altro se non un lontano proclama di guerra⁵⁹.

È un giudizio che coinvolge un'intera storia, e non solo quella rappresentazione simbolica. Non avrebbe senso, né sarebbe possibile, argomentare qui il mio disaccordo. Prendo quindi la scorciatoia della retorica, accostando alle per me sconcertanti considerazioni finali di Tobia la citazione della parte più intensa del discorso proferito da Guglielmo Ranzi il giorno dell'inaugurazione.

I Tedeschi, nostri vicini, sono una nazione grande, che molto ha tolto dalla nostra, ma molto le ha dato e le dà. Le dà anche un esempio insigne di solidarietà nazionale. Ma fossero pure un picciol popolo, molto ci offenderebbe chi credesse che questo monumento si fosse fatto per mostrar disprezzo o avversione contro di loro. Fu fatto per dar sfogo a una santa brama dell'anima! [...] I molti torti e le offese non ci distolsero dal cammin dritto, né ci distorranno. Per ciò ho ferma fede che il Monumento di Dante su questo confine sacro,

⁵⁹ Tobia 1997, p. 87.

ben lungi dall'esser pietra di scandalo fra due popoli che devono amarsi e progredire insieme, diverrà presto un altare di pace, un pegno di nobile e fraterna alleanza. Davanti a questo Grande inchiniamoci, o Italiani; inchinatevi, o stranieri: ci rialzeremo affratellati nella giustizia!⁶⁰

È una visione da interpretare a sua volta senza ingenuità, ma aperta a esiti storici diversi, non destinata di necessità a preannunciare le future catastrofi.

⁶⁰ Il discorso di Ranzi è incluso nell'originale antologia di A. Miorelli, F. Premi, *La ragione delle parole. Idee e retoriche in dieci discorsi di oratori trentini (1855-1915)*, Trento 2017, pp. 107-115. Al testo i curatori affiancano, in coerenza con l'interessante struttura del volume, un commento dedicato alle *idee* (*Il «trionfal simbolo»*) e uno alle *retoriche* (*La parola che dà vita. Retoriche monumentali della «patria»*), pp. 116-120. Lo scritto di Q. Antonelli in apertura, *Trentino 1855-1915. Personaggi, luoghi, idee*, delinea i contesti con uno sguardo molto a fuoco e poco convenzionale (pp. 11-36).

Massimo Fanfani

La Crusca e il *Vocabolario dantesco* nelle celebrazioni fiorentine per il 1921

Risulta chiaro che la partita era aperta,
che la celebrazione centenaria di Dante
non voleva né poteva soltanto essere fatta
all'insegna della guerra vittoriosa,
bensì all'insegna di una guerra
che ancora si combatteva in Italia
per la conquista del potere
Carlo Dionisotti (1966)

Se l'Italia vorrà essere politicamente grande,
dovrà contare sul proprio accorgimento
e sulla propria energia, non su Dante
Benedetto Croce (1921)

Firenze come un giglio che grondava sangue,
in cui miele e fiele si confondevano...
La città in cui tutto è accaduto,
in cui si è nati, ci si è formati,
non si è stati al riparo del male della storia,
scoperti colpevoli, rei, separati.
La negazione di una fraternità
che si credeva patrimonio dell'esistenza,
questo il lascito più crudo dell'esperienza
Marino Biondi (2021)

Non molto dopo il suo insediamento come ministro della Pubblica Istruzione dell'ultimo governo Giolitti, Benedetto Croce, il 7 agosto 1920, in un'intervista al «Nuovo Giornale» di Firenze, dichiarò che non sarebbero stati

stanziati i milioni già promessi in vista delle celebrazioni dantesche del 1921. Il filosofo non riteneva opportuno appoggiare qualcosa d'inutilmente dispendioso che andava contro alla politica di rigore del governo (e, va aggiunto, ai suoi personali principi, refrattario com'era all'artificiosità delle rievocazioni "centenarie", specie del tipo di quelle che allora si prospettavano): «nelle gravissime condizioni delle pubbliche finanze, nella serietà ed austerità che i duri tempi comandano, quando tutti, almeno a parole, chiedono economie, io non ho l'animo di firmare e chiedere al Parlamento un disegno di legge per festeggiamenti, sia pure nel nome di Dante»¹.

La macchina per solennizzare quella ricorrenza era stata avviata non da lui ma, tre anni avanti, dal ministro della Pubblica Istruzione Agostino Berenini, pochi giorni dopo Vittorio Veneto e nell'euforia patriottica di quel momento. Il 25 novembre 1918, convocati presso il ministero i rappresentanti dei comuni di Firenze, Ravenna, Roma e di istituzioni come la Dante Alighieri, la Società Dantesca, la Crusca, i Lincei, fu stabilito di onorare in modo degno e significativo il Sommo Poeta, preconizzatore e simbolo della nazione italiana che usciva vittoriosa dalla guerra: «Ai tempi di Carducci, Dante s'era fermato, aspettando, a Trento. Ora l'autorità profetica del suo poema veniva addotta per legittimare le nuove frontiere strategiche del Brennero e del Quarnaro»². In quella riunione alla Minerva, grazie ai suggerimenti di Corrado Ricci, si individuarono alcuni antichi monumenti legati alla memoria di Dante che erano da restaurare e si pensò a delle commemorazioni ufficiali da tenersi nelle tre città designate³.

¹ Benedetto Croce, *Le feste del centenario*, in Id., *Pagine sparse*, Napoli 1948, II, pp. 243-46, a p. 244 (con qualche ritocco rispetto al testo apparso sul «Nuovo Giornale»). Su Croce ministro v. Giuseppe Tognon, *Benedetto Croce alla Minerva. La politica scolastica italiana fra Caporetto e la marcia su Roma*, Brescia 1990; su ciò che fece in relazione al centenario del 1921, cfr. Fulvio Conti, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma 2021, pp. 120-23; Rosalia Peluso, *Il ministro frugale e il «culto intimo di Dante»*, in «Diacritica», 37, 25 febbraio 2021.

² Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* [1966], in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 290; che così continua: «La diffidenza, che ai primi del secolo si era tramutata addirittura in riprovazione e dileggio, per la risorgimentale idolatria di Dante, era stata travolta dagli eventi. Il Dante idolo, o simbolo come si preferì chiamarlo, era tornato trionfalmente sugli altari. La cultura accademica italiana che prima della guerra si era trovata sotto il fuoco preciso e senza possibilità di replica della polemica crociana [...], aveva colto naturalmente l'occasione che la guerra le offriva per dimostrare la sua vitalità e validità a servizio della nazione. Dante si prestava allo scopo mirabilmente». – Sull'interpretazione nazionalistica che allora si ebbe delle idee politiche dantesche, v. Gioele Solari, *Il pensiero politico di Dante. Rassegna critica delle pubblicazioni del secentenario*, «Rivista storica italiana», XL, 1923, pp. 373-455.

³ Cfr. Conti, 2021, pp. 119 ss. Per una descrizione delle varie iniziative nelle tre città designate, v. *Il Secentenario della morte di Dante. MCCCXXI-MCMXXI. Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma-Milano-Venezia 1924.

Più di un anno dopo, nei primi mesi del 1920, il progetto venne ripreso, ma in modo e con intenti un po' diversi⁴. Nel novembre 1919 c'erano state le elezioni politiche, le prime col sistema proporzionale, che avevano visto una forte affermazione di socialisti e popolari, con la loro conquista della maggioranza dei seggi e il conseguente indebolimento delle forze governative⁵. Firenze, dall'inizio di quel 1919, si trovava in una situazione politico-amministrativa ancor più grave, per uno scandalo che aveva travolto la giunta liberal-democratica, tanto che il comune era stato commissariato. Proprio perciò le celebrazioni del 1921 apparvero, alla parte politica che si sentiva retrocessa, una buona occasione per tornare alla ribalta, riaffermando nel nome di Dante ideali patriottici e sentimenti di riscatto e concordia nazionale. A Firenze, in particolare, si procedette a passo di corsa e in modo abbastanza autonomo, come se la città, nelle feste dantesche, dovesse avere un ruolo speciale e privilegiato. E quando il nuovo ministro dell'Istruzione Andra Torre promise un cospicuo stanziamento di fondi, al di là delle buone intenzioni e della serietà di alcuni dei progetti messi sul tappeto, si andò a briglie sciolte. Di conseguenza proprio da Firenze arrivarono al ministero richieste che poi apparvero esorbitanti a Croce che si trovò a gestire la cosa: «Quei due milioni dovevano essere ripartiti tra Roma, Firenze e Ravenna. Ed ecco che il Commissario regio di Firenze aveva mandato il fabbisogno della sola Firenze, chiedendo, su quei due milioni, *un milione e settecentocinquantomila lire*, cioè due milioni meno l'ottava parte». Denaro, per giunta, che di sicuro sarebbe stato sperperato: «l'esperienza prova, che quando si annunzia che c'è una certa somma da spendere, prima che sia stato esaminato quel che giova fare, la si spende male. [...] E, sempre su quei due milioni inesistenti, mi sono sfilate innanzi, in questi giorni, le più varie e strane proposte: da quella di chiamare a Firenze i maggiori letterati stranieri, Kipling, Hauptmann, Barbusse ed altri – che assai probabilmente non hanno mai letto Dante – a parlare di Dante, all'altra di promuovere visioni cinematografiche per far conoscere Dante al popolo ed ai fanciulli. Dante? Il poeta della interiorità e sublimità morale, ridotto a spettacolo per cinematografi? Lo Stato non può promuovere queste cose, come

⁴ Il percorso non lineare, ma a salti e intoppi, della macchina governativa per il centenario dantesco dipese, oltre che dal volgere degli eventi, anche dal continuo cambio della guardia alla Minerva: dopo Berenini, nei due governi Nitti (giugno 1919-maggio 1920) si avvicendarono all'Istruzione Roberto De Vito, Pietro Chimenti, Alfredo Baccelli, Andrea Torre. In un tale tourbillon, ogni ministro, se ne aveva il tempo, doveva ricominciare quasi tutto da capo. Lo stesso Croce talora dà l'impressione di ignorare qualche aspetto delle precedenti decisioni.

⁵ Sulle elezioni del novembre 1919 v. Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna. VIII 1914-1922. La prima guerra mondiale, il dopoguerra, l'avvento del fascismo*, Milano 1979, pp. 300-304.

non può promuovere mascherate e carnevali. Lo facciano, semmai, i privati e le loro associazioni»⁶.

Al primitivo vertice romano del 25 novembre 1918 aveva partecipato, fra gli altri, il senatore e grand'ufficiale Isidoro Del Lungo. Presidente dell'Accademia della Crusca, era autorevole membro anche di tutte le altre istituzioni convocate dal ministro Berenini e, in particolare, aveva un ruolo di primo piano nella Società Dantesca, tanto che di lì a poco, nell'estate del 1920, alla morte del marchese Piero Torrigiani che la guidava dalla fondazione, lo avrebbe sostituito alla presidenza⁷. Le due consociazioni culturali fiorentine,

⁶ Croce, *Le feste del centenario*, cit., pp. 244-45. Le proposte delle celebrazioni fiorentine erano note a Croce dalla varia documentazione che era stata presentata al suo predecessore: fra le carte ministeriali di Croce (erroneamente indicata come indirizzata a lui) è conservata una copia dattiloscritta della lettera che il 4 maggio 1920 Sem Benelli, membro del comitato dantesco, fece avere al ministro Torre, lettera su cui torneremo alla n. 53: Archivio della Fondazione Croce [d'ora in poi AC], Corrispondenza ministeriale, anno 1920, lett. 79. Per di più, appena insediato, aveva avuto colloqui con diversi interessati a quelle celebrazioni, come rivela nella stessa intervista: «Al programma delle feste fiorentine già ebbe a muovere obiezioni, in un'adunanza tenuta a Firenze, il mio illustre collega Rosadi [allora sottosegretario alle Belle Arti], e autorevoli personaggi fiorentini vennero da me, nei primi giorni, ad ammonirmi di stare bene attento a quel che si andava preparando» (p. 245). Cfr., in proposito, anche la n. 58. ~ Sulle deprecate «visioni cinematografiche», tuttavia, Croce sembra essersi ricreduto, dato che alla fine del gennaio 1921 visitò gli stabilimenti romani della Tespi dove Caramba [Luigi Sapelli] girava *La mirabile visione*, film dantesco ideato da Fausto Salvadori: cfr. S. E. *il ministro Croce e il film Dantesco*, «Film», 3 febbraio 1921; *Il Ministro Croce alla Tespi Film*, in «Kines», 9 febbraio 1921. La cosa fu sottolineata con una punta d'ironia anche da Sem Benelli: «Ormai dopo l'arenamento subito – dovuto in gran parte all'inerzia dei fiorentini e all'ostilità di alcuni di essi – e che ci è portati alla vigilia del Centenario, non si può pensare che a un programma ridotto [...]. Mi si accusa di aver escogitate delle forme di celebrazione troppo frivole: constato che, per ora, (e siamo, lo ripeto, alle porte coi sassi) non si è fatto nulla, né di severo, né di carnevalesco. [...] | Se qualche soldo fu trovato, lo trovò il Cinematografo, tanto che persino il Ministro – attratto dal singolare coraggio dell'iniziativa – è visitato, in questi giorni, i lavori per una "film" che si fa a Roma. Ma un'altra assai importante, viene eseguita a Firenze. | È dunque la sola deprecaturissima *arte muta* che, facendo onore al suo nome, senza chiacchiere ma con fatti, si appresta a commemorare Dante Alighieri!» (Clurgì, *A colloquio con Benelli*, «La Nazione», 20 febbraio 1921).

⁷ Isidoro Del Lungo (Montevarchi, 1841-Firenze, 1927), studioso della storia di Firenze e appassionato cultore della lingua e della letteratura antica, oltre ad aver ricevuto il laticlavio nel 1906, era membro di diverse accademie e istituzioni culturali, come la Crusca dal 1868, i Lincei dal 1890 (dal 1901 accademico nazionale), la Dante Alighieri come socio perpetuo. Apprezzato dantista e commentatore della *Commedia* (v. la voce dedicatagli da Franco Lanza nell'*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-1978 [= ED] e, specialmente, Rudy Abardo, *Gli studi danteschi di Isidoro Del Lungo*, nel vol. *Isidoro Del Lungo filologo, storico, memorialista (1841-1927)*, atti della giornata di studio, Montevarchi, 20 novembre 1998, Firenze 2000, pp. 111-22), nel 1888 era stato socio fondatore della Società Dantesca, di cui fu per trent'anni vicepresidente e poi presidente dal 13 aprile 1920 alla morte. Cfr. anche Francesco Mazzoni, *La Società Dantesca Italiana dalle origini ad oggi*, nel vol. *La Società Dantesca Italiana. 1888-1988*. Convegno internazionale (Firenze 24-26 novembre 1988), atti a cura di R. Abardo, Milano-Napoli 1995, pp. 13-35; Laura Cerasi, *Un'associazione per la diffusione della cultura in età liberale: la Società dantesca italiana*, «Annali dell'Istituto storico

unite nel nome dell'Alighieri, avevano già ben chiare da tempo le linee d'azione per il centenario del 1921: la Società Dantesca avrebbe dovuto provvedere a una nuova edizione delle opere di Dante; la Crusca, che da sempre aveva posto Dante come il primo e il cardine dei "citati" del suo vocabolario, avrebbe dovuto illustrarne la gloria della lingua: e in effetti lo aveva già iniziato a fare, sorvegliando dalla fine del 1917 la compilazione di uno speciale vocabolario dantesco⁸.

Invece il compito di pubblicare un'edizione critica delle opere dell'Alighieri la Società Dantesca se lo era assunto dalla fondazione e nel 1889 aveva istituito una commissione preposta alla cosa. Così erano apparsi il *De vulgari eloquentia* curato da Pio Rajna nel 1896 e nel 1907 la *Vita nuova* curata da Michele Barbi. Le altre opere richiedevano un non indifferente lavoro preparatorio, specie quelle di tradizione più complessa, come le *Rime* affidate a Barbi e la *Commedia* affidata a Giuseppe Vandelli. Nel 1914 tale vasto progetto filologico ottenne il riconoscimento ufficiale dello stato e l'edizione critica fu promossa a "edizione nazionale" con un provvedimento legislativo che prevedeva un cospicuo stanziamento decennale e l'esonero dall'insegnamento di Barbi e Vandelli che avrebbero dovuto dedicarsi interamente all'impresa, in modo da assicurarne la conclusione per il 1921⁹.

italo-germanico in Trento», XXII, 1996, pp. 199-246; Ead., *Gli Ateniesi d'Italia. Associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milano 2000.

⁸ Nel verbale dell'adunanza della Crusca del 10 dicembre 1918 (Archivio dell'Accademia della Crusca = AAC, fasc. 383, Verbali 16, 1917-1926, p. 392), si fa cenno alla cosa: «Il Presidente, che rappresentò l'Accademia nella commissione fatta dal Ministro, di vari enti civili e letterari per la degna preparazione delle feste dantesche del 1921, riferisce intorno a quella adunanza ministeriale; e in particolare, intorno alla compilazione, che si fa presso l'Accademia, del *Vocabolario* critico della lingua di Dante, in adempimento alle deliberazioni del Comune di Firenze». – Sul rilievo del lessico dantesco nel *Vocabolario* della Crusca, v. Domenico De Martino, *Dentro la Crusca. Dante: la «Commedia»*, nel vol. *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, a cura di Gino Belloni e Paolo Trovato, Padova 2018, pp. 427-37; cfr. anche Claudio Marazzini, *Il culto di Dante e gli accademici della Crusca dal Cinquecento al Novecento*, in *Dante, l'italiano*, a cura di Giovanna Frosini e Giuseppe Polimeni, Firenze, Accademia della Crusca-GoWare, 2021, pp. 39-47; Eugenio Salvatore, *La «Commedia» di Dante nelle edizioni del «Vocabolario» della Crusca*, in *Integrazioni all'esegesi dantesca nel cinquecentenario della morte di Bernardo Bembo*, a cura di Antonio Sorella, Firenze 2021, pp. 395-406; Caterina Canneti, «*Di diversi color si mostra adorno*». La «Commedia» di Dante nel «Vocabolario» della Crusca, in «Studi di lessicografia italiana», XXXVIII, 2021, pp. 121-49.

⁹ Cfr. F. Mazzoni, *Edizione nazionale*, in *ED. L'edizione Barbèra 1921 delle Opere di Dante* fu ripubblicata con qualche minimo ritocco nel 1960 da Ricciardi, ed è stata ristampata anastaticamente dalla casa editrice Le Lettere di Firenze nel 2011, con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti, *La Società Dantesca e il «Dante del '21». Cronaca di un'edizione* (pp. 9-49), nel quale si ricostruiscono nei particolari le vicende che portarono alla realizzazione del volume; cfr. anche Claudio Ciociola, «*Il loro bellissimo volume dantesco*». Michele Barbi, Girolamo Vitelli e l'«Edizione del Centenario», in

Assegnate le singole opere a vari specialisti (il *Convivio* a Ernesto Giacomo Parodi e Flaminio Pellegrini; la *Monarchia* a Enrico Rostagno; le *Egloghe* e le *Epistole* a Francesco Novati e, dopo la sua morte, con la *Quaestio de aqua et terra*, a Ermenegildo Pistelli), quando nel 1917 ci si rese conto che sarebbe stato impossibile realizzare il piano di pubblicazione previsto per il centenario, si decise di allestire comunque un'edizione di tutte le opere di Dante in un testo filologicamente corretto, seppur privo di apparati. Così, sotto la direzione di Barbi, nel 1921 fu effettivamente pubblicato, dall'editore Barbèra, il volume *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, curato per le singole opere da Barbi, Parodi, Pellegrini, Pistelli, Rajna, Rostagno, Vandelli, e completato da un utile "Indice analitico dei nomi e delle cose" di Mario Casella. Un'edizione importante, che in quell'anno fu deposta sulla tomba di Dante e offerta al re in Palazzo Vecchio. E che ha poi costituito a lungo il testo di riferimento, sostituendo l'analoga impresa in un volume di Edward Moore, l'*Oxford Dante* del 1904¹⁰.

1. Un nuovo "Vocabolario dantesco"

Sempre all'inizio del 1917 maturò anche l'idea di un "Vocabolario dantesco" al passo con le più recenti acquisizioni della filologia e della linguistica, tale da sostituire i vari e talora ben fatti lessici che si erano susseguiti nel secolo precedente, come il *Vocabolario dantesco* del Blanc (tradotto nel 1859) o il

«Studi danteschi», LXXXV, 2020, pp. 205-92. ~ Nella citata intervista a Croce del 7 agosto 1920 l'opera, che appariva come una soluzione di ripiego rispetto a ciò che ci si attendeva dalla Dantesca, era sogguardata con una certa severità: «Lo Stato ha stanziato i fondi per l'edizione nazionale delle Opere di Dante; e se i volumi di questa edizione non saranno pronti per il 1921, la colpa, o almeno la cagione, non sarà dello Stato, ma dei dantisti, che non hanno ancora terminato i loro lavori, e pare che si restringeranno per ora a dare un'edizione provvisoria, in un volume che imiterà il *Dante* di Oxford» (Croce, *Le feste del centenario*, cit., p. 245); toni diversi, invece, a volume stampato, in un articolo apparso in America nel settembre 1921: «Delle celebrazioni anniversary si suol parlare sovente con fastidio e con disdegno; ma esse non sono [...] che occasioni offerte al sentimento, alla riflessione e all'operosità, e per ciò, com'è naturale, aprono indifferentemente il campo al bene e al male, all'utile e all'inutile, al serio e al frivolo. Un bene, per esempio, è [...] la riaffermazione, sia pure enfatica, del culto dei puri valori spirituali; e saranno cose buone, sotto altri aspetti, i lavori che si eseguiranno o si concluderanno, stimolati e sollecitati dalla ricorrenza del centenario: le nuove edizioni delle opere di Dante (una eccellente, che supera di molto il *Dante* di Oxford, al quale nell'aspetto somiglia, ha pubblicato ora la Società Dantesca di Firenze) [...]» (Id., *L'"utilità" di Dante nel mondo moderno*, rist. in *Pagine sparse*, cit., pp. 257-61, a p. 257).

¹⁰ Sulla dipendenza dei criteri filologici dell'edizione del 1921 da quella oxoniense, v. John Lindon, *Gli apporti del metodo di Edward Moore nei primi decenni della Società Dantesca Italiana*, in *La Società Dantesca Italiana. 1888-1988*, cit., pp. 37-53.

Vocabolario-Concordanza del grigionese Scartazzini (1896-1905), i quali allora, agli occhi di alcuni, avevano la pecca di non esser opera d'Italiani¹¹. La nuova iniziativa, tuttavia, pur riguardando direttamente la Crusca, in questo caso era partita dal Comune di Firenze per impulso di Orazio Bacci, politico liberale e fine studioso (noto soprattutto per l'ottimo *Manuale della letteratura italiana*, il cosiddetto D'Ancona-Bacci), che fu sindaco della città dal 1915 al dicembre 1917¹². Membro della Crusca e della Società Dantesca, Bacci voleva che Firenze, in un momento assai difficile nel quale si attendeva la fine di una guerra più lunga e più dura del previsto, mirasse a qualcosa di alto valore simbolico e culturale. Così, fra l'altro, pensò a una serie d'iniziative comunali nel nome di Dante, aventi come orizzonte il centenario del 1921: un concorso per un volume divulgativo sul poeta fiorentino e un vocabolario della sua lingua. Prima di mettere a punto il progetto, volle tuttavia richiedere il parere della Crusca e della Società Dantesca, al cui presidente, il marchese Torrigiani, così scrisse il 10 marzo 1917:

Mi pregio di comunicarle quanto segue e che è già stato in massima accordato dalla Giunta Comunale. La comunicazione che fo alla S.V. di queste intenzioni concrete dell'Amministrazione Comunale mira soprattutto al fine di avere dalla benemerita *Società dantesca italiana* parere e consiglio su alcuni particolari. Che, come la S.V. vedrà, l'Amministrazione si riserba di determinare, prossimamente, nella formale deliberazione.

¹¹ Ludwig Gottfried Blanc (Berlino, 1781-Halle, 1866), professore di romanistica a Halle, si occupò a fondo, da filologo, della *Commedia*; il suo *Vocabolario dantesco, ou Dictionnaire critique et raisonné de la Divine Comédie de Dante Alighieri* (Lipsia, Barth, 1852) fu tradotto, su consiglio di George John Warren Vernon, da Giunio Carbone per l'editore Barbèra, che dal 1859 al 1896 lo ristampò ben cinque volte. Invece Giovanni Andrea Scartazzini (Bondo, 1837-Fahrwangen, 1901), indefesso divulgatore e commentatore di Dante, compilò un'utile *Enciclopedia dantesca. Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, Milano 1896-1905, il cui terzo volume, completato da Antonio Fiammazzo, contiene un *Vocabolario-concordanza delle opere latine e italiane di Dante Alighieri*. Sui lessici danteschi dell'Ottocento, cfr. Zeno Verlato, "Onorate l'altissimo poeta!". L'ОВI e i lavori per il nuovo vocabolario dantesco, nel vol. *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (1985-2015)*, a cura di Lino Leonardi e Marco Maggiore, Alessandria 2016, pp. 229-55, a pp. 235-36.

¹² Orazio Bacci (Castelfiorentino 1864-Roma 1917), membro del consiglio centrale della Società Dantesca e dal 1913 accademico residente della Crusca, fu sindaco di Firenze in un periodo cruciale, dal 23 febbraio 1915 al 12 dicembre 1917, giorno della sua improvvisa morte a Roma, dove si era recato per ragioni d'ufficio: su di lui cfr. gli atti del convegno *Orazio Bacci. Un letterato valdelsano*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», XCV, 1989; Pier Luigi Ballini, *Vicende di una città lontana dal fronte: l'amministrazione Bacci (1915-1917)*, in *Firenze e la Grande guerra*, a cura di P.L. Ballini, Firenze 1919, pp. 113-40. Per la sua attività di dantista v. la voce dedicatagli da Enzo Esposito, in *ED*.

In attesa di altre proposte che potranno a suo tempo attuarsi nella nostra città, il Comune ha voluto, sin d'ora, che si promuovano, più che effimere feste, opere durevoli nel nome di Dante.

L'Amministrazione, valendosi dei fondi Zauli, che ha a disposizione per tali onoranze, bandirà un concorso, o assegnerà un premio (L. 10.000) per un'opera intitolata *Dante*, confidando si possa avere un libro italiano, che, tenendo conto degli studii più sicuri sulle opere e sulla vita di Dante, sia un'esposizione geniale del pensiero e dell'arte del Divino Poeta, in modo da esser letta dal più largo pubblico. Si dimanda alla *Società dantesca italiana* se sia preferibile assegnare il premio ad un lavoro manoscritto presentato non oltre la fine del 1920, o piuttosto ad un libro che sia stato stampato in Italia nel termine di tempo dall'annuncio del premio (che si farebbe entro l'anno) a tutto il primo semestre 1921. Il giudizio sul libro, o manoscritto, sarà fatto da una Commissione di cinque membri nominati dal Comune.

E poich  è bene che i giovani destinati all'insegnamento si addestrino (né possono meglio che in Firenze) allo studio della lingua, e poich  non ci si deve dimenticare che Firenze   centro di tali studii, specialmente con la *R. Accademia della Crusca*, l'Amministrazione aiuter  il lavoro che porti a vedere pubblicato per il 1921 un *Vocabolario Dantesco*. Si domanda alla *Societ  dantesca italiana* se si creda opportuno estendere tale lavoro anche alle opere latine¹³.

Isidoro Del Lungo, suocero del Bacci, era stato messo a parte del progetto ancor prima¹⁴. Ma come presidente della Crusca la comunicazione ufficiale gli fu inviata il 13 marzo 1917, con queste parole: «L'Amministrazione attende anche dall'Accademia cos  il consenso, come suggerimenti e consigli in alcuni particolari che si   riservata di completare, e intende dimostrare e con le sue intenzioni e con questo atto stesso ogni deferenza e simpatia per l'Accademia che da Firenze promuove e prosegue lo studio e il culto della lingua d'Italia; e pi  che mai nei gloriosi ed ardui giorni nei quali si combatte eroicamente per la redenzione delle parti tutte alle quali questa lingua si stende»¹⁵.

Le risposte furono nel complesso positive. Il Consiglio centrale della Dantesca, con una lettera del 19 marzo del presidente Torrigiani, mentre riguardo

¹³ Copia della lettera e minuta nell'Archivio storico del Comune di Firenze (= ASCF), FI 5068, 11/A Concorso per Vocabolario Dantesco; nel medesimo fascicolo anche gran parte dei documenti citati in questa sezione.

¹⁴ Nel 1895 Orazio Bacci aveva sposato Romilda, figlia di Del Lungo, la quale, dopo la morte del marito, avrebbe curato una bella raccolta dei suoi scritti: Bacci, *La lampada della vita*, Firenze 1920.

¹⁵ La corrispondenza relativa al "Vocabolario dantesco", in AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922.

al volume su Dante suggeriva che «si stabilisca anche esplicita la condizione che il libro scritto IN ITALIANO e con SENTIMENTI ITALIANI, debba essere di AUTORE ITALIANO», sul “Vocabolario” mostrava qualche perplessità:

ritenendo essere opportuno che esso eventualmente abbracci anche le OPERE LATINE, ha in massima osservato esser per riuscire cosa malagevole e necessariamente imperfetta la preparazione d'un vero e proprio VOCABOLARIO DANTESCO senza che si abbia delle opere di Dante l'EDIZIONE CRITICA, che dovrebbe, anzi deve esserne il naturale fondamento. È parso tuttavia che il lavoro, se fatto con cura e con intelligenza, potrà riuscire egualmente proficuo se non sarà stampato che dopo esser stato debitamente integrato col sussidio dell'EDIZIONE CRITICA appena questa sarà stata apprestata: quando pure non fosse alla preparazione d'un VOCABOLARIO preferibile quella di una grande CONCORDANZA DANTESCA (estesa insieme alle opere volgari e latine), che ci liberasse dall'obbligo di valerci delle CONCORDANZE STRANIERE che ora si hanno, in cui alcune parti sono difettose, altre – come per es. la trattazione delle particelle – addirittura mancano, con grave pregiudizio per chi studi l'uso della lingua di Dante. Questo in massima: il CONSIGLIO CENTRALE non ha peraltro creduto di dovere o di potere su questo punto prendere una deliberazione concreta, la quale anziché ad esso ha riconosciuto spettare alla R. Accademia della Crusca, presso cui dovrebbe o dovrà esser fatto il lavoro. Ma pur non procedendo ad un voto, ha tuttavia espresso ripetutamente e caldamente la sua gratitudine alla S.V. Ill.ma, che ha voluto fargli questa comunicazione¹⁶.

Invece Del Lungo, assicurato brevemente il 4 aprile che la Crusca avrebbe partecipato all'iniziativa «per modo che le divisate onoranze siano, quali certo saranno, degne a un tempo e del sommo Poeta, e della Città che lo vide nascere, e non meno delle tradizioni che dell'avvenire della Patria», il 30 aprile scrisse al sindaco un'ampia lettera in cui si accoglieva la proposta del “Vocabolario dantesco”, ma dalla quale si intuiscono le lunghe e accorte trattative occorse per appianare le contrarietà emerse all'interno della Dante-sca e fors'anche della stessa Crusca (come Del Lungo, anche Biagi, Mazzoni, Parodi, Pellegrini, Rajna, erano membri di entrambe le istituzioni):

A doveroso compimento della mia lettera 4 corr. mese, [...] mi pregio di far conoscere alla S.V. Ill.ma che questa R. Accademia nell'adunanza sua ultima ha ripreso in attento esame il progetto delle onoranze dantesche, che codesta

¹⁶ ASCE, FI 5068, 11/A Concorso per il Vocabolario Dantesco, 6.

On.le Giunta divisò per la ricorrenza del 1921; e concorde, come già scrissi, nell'adesione e nel plauso, esprime ora per mio mezzo quel parere che, con tanto deferente cortesia, le venne domandato.

L'Accademia trova provvida in ogni senso, e ispirata ad elevati sentimenti di nazionalità, l'idea d'un concorso per l'opera intitolata dal nome di Dante. [...] Circa ai provvedimenti escogitati per condurre alla compilazione del *Vocabolario Dantesco*, l'Accademia, gratissima verso l'Amministrazione Comunale che pensò d'associarla sì strettamente a questa parte della nobile impresa, è obbligata a far notare che, in pratica, non trascurabili ostacoli ne attraversano l'attuazione. Ardua soprattutto la scelta, da compiersi nel termine di pochi mesi, d'una persona veramente idonea e disposta ad addossarsi un simile compito, non ostante l'innegabile angustia del tempo concesso per condurlo a termine, e non ostante l'altra pur grave difficoltà, d'esporsi al rischio di pericolosi confronti.

Non pare tuttavia preferibile la preparazione d'una grande *Concordanza dantesca*, che altri proponesse in luogo del *Vocabolario*, sia perché un siffatto lavoro riuscirebbe, in molta parte, materiale riproduzione d'altre consimili già esistenti, sia perché un *Vocabolario dantesco*, concepito con la debita larghezza e con sicura visione degli scopi storico-linguistici ai quali dev'essere necessariamente informato, potrà assumere speciale impronta e valore tutto suo col nascere a Firenze e sotto gli auspicj della nostra Accademia. Moltissimo conferirà inoltre all'esito felice dell'impresa l'assiduo contatto che il compilatore potrà avere con quegli studiosi i quali, per incarico della Società Dantesca, vanno curando l'edizione nazionale delle Opere di Dante, in quanto potrà spesso giovarsi delle loro ricerche, anche prima che siano affidate alla stampa, e lavorerà quindi sopra un testo ben più prossimo al definitivo di quello fornito finora dalle edizioni correnti. Ciò posto, l'Accademia concreta per ora il suo pensiero nell'augurio che, per il vagheggiato *Vocabolario Dantesco*, il Comune riesca a trovare in tempo giusto un compilatore volenteroso e capace. Molte difficoltà, molti problemi teorici dei quali mal si può ragionare in astratto, riceveranno allora per via la soluzione desiderata.

Tali condizioni di fatto inducono a prevedere probabile che del *Vocabolario Dantesco* possa esser dato alle stampe nel 1921 un ampio saggio, piuttosto che l'edizione compiuta; pubblicazione che avrebbe sempre singolare importanza, e sarebbe degna della nobilissima iniziativa del nostro Comune¹⁷.

¹⁷ ASCE, FI 5068, 11/A Concorso Vocabolario Dantesco, 8 Accademia della Crusca – Corrispondenza. Da notare, nella lettera di Del Lungo, oltre al superamento delle obiezioni formulate dalla Società Dantesca, la realistica constatazione che per il 1921 l'opera non sarebbe stata terminata.

In realtà il progetto del “Vocabolario dantesco” promosso e finanziato dal comune era quanto di più opportuno l’Accademia potesse desiderare in quel particolare frangente. Da tempo, infatti, essa non navigava in buone acque e aveva più volte cercato di riprendere il largo con progetti nuovi, iniziative rivolte al gran pubblico, tentativi di riforma. La quinta impressione del suo grande *Vocabolario*, di cui era apparso il primo volume nel 1863 e a cui si continuava a lavorare senza sosta, procedeva con esasperante lentezza: il decimo volume, che toccava appena la metà del lemmario, era uscito nel 1910 e si cercava di affrettare l’undicesimo, che fu concluso a stento solo nel 1923: fuori tempo massimo, come si vedrà. Ma al di là della lentezza, si trattava di un’opera che per l’impostazione puristica e toscanista, per il sostanziale disinteresse alle innovazioni della lingua moderna e alla effettiva realtà linguistica italiana, per il latente e talora ambiguo normativismo, per i rigidi e antiquati metodi lessicografici con cui era compilata, appariva sempre più inservibile e inattuale. Snobbata dagli studiosi che avevano a disposizione altri strumenti, ignorata quasi del tutto dalle persone colte e dai lettori comuni, i suoi poderosi e costosi tomi giacevano intonsi nei magazzini.

Così gli accademici avevano pensato di darsi nuovi compiti e intraprendere iniziative più consone alle esigenze della società contemporanea e certamente di maggior successo. Fra i progetti per rilanciare l’immagine dell’Accademia c’era anche quello di un “vocabolario dell’uso” di larga diffusione, in uno o due volumi. L’idea era affiorata più volte in quell’ultimo mezzo secolo¹⁸. Ma, nonostante fosse stata istituita un’apposita commissione, non si era mai arrivati a nulla di concreto, anche perché, se era agevole ricavare un vocabolario minore dal lemmario già pubblicato del vocabolario maggiore, non era facile regolarsi per i lemmi di là da venire, che andavano compilati ex novo, magari col rischio di condizionare le scelte future del vocabolario maggiore. In tanta indecisione, la comparsa, proprio in quel torno d’anni, di diversi nuovi e fortunati “vocabolari dell’uso”, redatti con criteri moderni da Giovanni Mari (1911), Giulio Cappuccini (1916), Nicola Zingarelli (1917), aveva messo definitivamente fuori gioco quello che la Crusca sperava di realizzare. Così la possibilità di presentarsi al pubblico almeno con un “Vocabolario dantesco” era per l’Accademia un più che onorevole ripiego per mostrarsi attiva sul fronte lessicografico.

¹⁸ A un vocabolario di tal tipo si era pensato in Crusca da quando era apparso all’orizzonte il vocabolario ideato da Manzoni, quello che sarà poi detto il “Giorgini-Broglio” dal nome dei due principali redattori; ma gli accademici ne avrebbero discusso in modo più concreto soprattutto all’inizio del nuovo secolo: cfr. Guglielmo Volpi, *Per un vocabolario manuale della lingua italiana. Fatti antichi e propositi nuovi*, nella «Rassegna nazionale», 16 gennaio 1920, pp. 100-107.

Alla fine delle consultazioni, il 31 maggio 1917 il comune poté deliberare l'istituzione, oltre che di un premio di 12.000 lire per un volume su Dante e di un non previsto ulteriore contributo di 5.000 lire alla Società Dantesca per l'avviata edizione critica, di un assegno annuo di 3.000 lire, fino al 1921, per la compilazione di un vocabolario della lingua di Dante, relativo sia alle opere volgari che a quelle latine¹⁹. In questo caso la decisione era presa «nell'intento di promuovere fra i giovani destinati all'insegnamento, lo studio della nostra lingua»: il giovane compilatore sarebbe stato scelto da una commissione composta dal sindaco, da un rappresentante della Dantesca e da uno della Crusca, che furono, rispettivamente, Rajna e Parodi.

Tuttavia, nonostante la notizia dell'assegno fosse stata divulgata dai giornali, candidati per quell'impresa non ce ne furono: in tempo di guerra giovani freschi di laurea e privi d'impiego non era facile trovarli e ancor più difficile era trovare chi si facesse invogliare da quel magro compenso²⁰. Così la Commissione, di sua iniziativa, già nella prima riunione del 20 settembre, cercò di individuare, fra i giovani usciti dalle aule dell'Istituto di studi superiori, la persona a cui richiedere un tale mal remunerato impegno. Scartati alcuni eventuali candidati, Rajna fece il nome di Francesco Maggini «che è a Firenze e che non ha posto fisso nell'insegnamento e che ha dall'Accademia della Crusca un provvisorio incarico che corrisponderebbe alle condizioni fatte nella deliberazione»²¹. In effetti lo studioso empoiese, per quanto non più giovanissimo – aveva allora 31 anni – era la persona più adatta. Allievo di Parodi e di Rajna, filologo intelligente, preparato, coscienzioso, aveva al suo attivo una cospicua serie di pubblicazioni di valore, fra cui l'edizione critica della *Rettorica* di Brunetto Latini; era inoltre una persona di ammirevole modestia e rettitudine²². Ma il sindaco non si accontentò del parere dei commis-

¹⁹ Copia della delibera in ASCE, FI 5068, 11/A Concorso per il Vocabolario Dantesco. Da notare che, forse per non creare disparità con la Crusca, adesso veniva aggiunta anche una somma da destinare alla Società Dantesca.

²⁰ Con il bando il Comune ricercava «un giovane laureato in lettere per un metodico e combinato lavoro da condursi presso la R. Accademia della Crusca con orario quotidiano non potendo tenere altro ufficio né alcun insegnamento. L'impegno dovrà durare quattro anni dal novembre 1917 al novembre 1921 con un assegno annuo di L. 3000».

²¹ ASCE, FI 5068, 11/C Corrispondenza, 7. Di certo sussisteva qualche ragione che esonerava Maggini dall'essere sotto le armi al fronte (cfr. in proposito la n. 28), com'era, ad esempio, il suo coetaneo e compagno di studi Mario Casella.

²² Oltre alla voce di Domenico Proietti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. elettronica, www.treccani.it (= *DBI*), sul carattere e le qualità umane di Francesco Maggini (Empoli 1886-Firenze 1964), v. specialmente Carmine Jannaco, *Ricordo di Francesco Maggini*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 513-20: «Maggini fu veramente così: un uomo tanto più contento, tanto più in pace

sari e richieste loro una dichiarazione scritta da sottoporre alla giunta²³.

Subito dopo, naturalmente, fu interpellato l'interessato, che accettò di buon grado quel non lieve compito, chiedendo tuttavia di poter continuare l'insegnamento scolastico in deroga a quanto era stabilito nel bando, come scrisse al sindaco il 27 settembre 1917:

L'onore che la Commissione per il Vocabolario dantesco si è degnata di farmi designandomi per tale lavoro m'impone una riconoscenza tanto più grande quanto più vivo e sincero è in me il sentimento delle mie poche forze di fronte al "ponderoso tema". Volendo dunque corrispondere a tanta benevolenza, mi

con se stesso e con gli altri, quanto meno si parlava, quanto meno ci si accorgeva di lui. [...] Forse chi non ha avuto la buona fortuna di conoscerlo non potrà credere a tanta vera umiltà, la virtù che più Maggini apprezzava e più amava. [...] "Non è vero – mi disse una volta – che l'umiltà consista nel riconoscere oggettivamente se stesso e i propri limiti: questa è soltanto onestà. L'umiltà consiste invece nel togliersi qualcosa, non ipocritamente, ma per sincera convinzione, cioè nel credersi veramente inferiori a quel che si è". Cfr. anche Francesco Rodolico (*Qualche ricordo alla rinfusa*, Firenze, 1977, pp. 129-35): «Maggini viveva immune da ogni umana passione, e tutto guardava con distacco appena dissimulato dalla sottile toscana ironia. Sembrava che dal suo maestro, Michele Barbi, non avesse appreso soltanto il rigore della ricerca filologica, ma il senso ascetico della vita: francescanamente lieto di un pane [...]. C'era qualcosa di monacale in lui, quasi avesse pronunziato i voti della povertà e della umiltà. [...] Sapeva a memoria tutta la *Divina Commedia* (la sapeva davvero, perché lo mettevo spesso, senza parere, alla prova), ma questo suo virtuosismo altro non era che la facciata di una vigorosa ed eccezionale conoscenza della vita delle opere dei tempi del Poeta».

²³ Trascrivo qui quella che Rajna inviò al sindaco il 23 settembre: «Senza alcuna titubanza siamo rimasti concordi nel fermare la scelta sul Dott. Francesco Maggini, che avemmo scolaro a nessuno secondo, e col quale entrambi abbiamo poi conservato abito costante di intima familiarità. In lui concorrono in grado da non potersi desiderare maggiore le doti che l'impresa domanda: ingegno, coltura, esperienza. | L'ingegno è acuto e dotato di un raro equilibrio, sicché il Maggini vede lontano, vede addentro, e giudica bene. Di ciò dà prova tutto ciò che egli scrive. | Ricca la coltura, con un solido fondamento di studi classici, senza dei quali in fatto di filologia nulla oramai si può edificare di veramente duraturo. | L'esercizio, creatore dell'esperienza, cominciò di buon'ora. Con scelta felice il Maggini prese a soggetto della sua tesi di laurea la *Rettorica* di Brunetto Latini; e all'indagine illustrativa di essa fece poi tenere dietro la pubblicazione del testo, criticamente costituito. Così l'uno come l'altro compito furono da lui eseguiti in modo pressoché irreprensibile; ed entrambi lo portarono alla soglia, e più in là che la soglia, dell'opera dantesca. La stampa del testo è corredata da un sobrio e giudizioso *Glossario*, che diede indizio ai più anziani e autorevoli accademici della Crusca di ciò che dal Maggini poteva attendersi in servizio della grande opera lessicografica a cui l'Accademia deve intendere con tutte le sue forze. È dunque avvenuto che al Maggini sia stato assegnato, con unanime consenso, un ufficio di coadiutore; e la prova da lui fatta è riuscita tale, come ella sa, da superare perfino ogni aspettazione. | Vede dunque, ill.mo sig.r Sindaco e caro Collega, quanto si deva stimarsi fortunati che in tempi aspri come gli attuali, che tengono necessariamente lontana dagli studi la massima parte dei giovani, si offra nondimeno il modo di risolvere così felicemente il problema dell'allestimento del *Vocabolario Dantesco*. | Un candidato da mettere, nonché a pari, a non troppo breve distanza dal Maggini, non si offre assolutamente ai nostri occhi» (ASCE, FI 5068, 11/A Corrispondenza per il Vocabolario dantesco, 9).

protesto gratissimo alla Commissione e pronto ad accettare l'incarico col fermo proposito di adempiervi scrupolosamente; ma chiedo che mi sia permesso di esprimere alcune condizioni di fatto.

Fino dal 21 settembre u.s., cioè quattro giorni prima di ricever la comunicazione della S.V. Ill.ma, ebbi dal Ministero della Pubblica Istruzione un invito per supplenza nel R. Ginnasio "Galilei" di Firenze, ed ho già risposto impegnandomi per l'insegnamento. Tale impegno ha carattere temporaneo, del resto io credo che difficilmente avrei potuto rifiutarmi, non tanto perché da alcuni anni mi trovo ad insegnare nel Ginnasio "Galilei" con mia piena soddisfazione, quanto perché le condizioni speciali del momento, in cui le esigenze militari rendono difficile provvedere alla scuola, mi sembrano consigliare di non sottrarsi all'insegnamento per interessi personali, creando nuovi ostacoli al corso degli studi.

Mi sia pure concesso di fare osservare che, essendo l'incarico del Vocabolario dantesco limitato ad alcuni anni, si richiede molta ponderazione per la rinunzia definitiva ad ogni altro pubblico ufficio, col pericolo non solo di annullare i diritti e i vantaggi in esso acquisiti, ma anche di venire esclusi da quelli che eventualmente si offrissero in questo tempo.

Quindi se la Commissione giudicasse possibile fare una deroga transitoria alle condizioni stabilite nel § 2° della deliberazione consiliare del 31 maggio 1917, sarei gratissimo alla Commissione medesima e mi impegnerei a condurre il lavoro per il Vocabolario nella misura e nel modo prescritto, con rigorosa osservanza dell'orario indicato.

Confido che la Commissione, di cui la S.V. Ill.ma è autorevole presidente, vorrà considerare con animo equo e benevolo le circostanze su esposte²⁴.

Di fronte a tale ostacolo imprevisto, per cautelarsi davanti alla giunta, Bacci richiese l'approvazione dei due commissari, come scrisse a Parodi il 2 ottobre: «ho parlato col prof. Rajna al quale ho mostrato la risposta del Maggini, per avere il parere che avrei richiesto anche a te e cioè se crediate compatibile con gli obblighi di insegnamento che il Maggini assume nel Ginnasio Galileo il suo orario di lavoro per il Vocabolario Dantesco. Egli, nella lettera di cui ti invio copia, non lo esclude, anzi fa promessa di compiere i due lavori. Ora, nelle condizioni presenti, mi pare che sarebbe pedanteria volere che il lavoro, quando possa esser fatto bene, si faccia in un'ora piuttosto che in un'altra. Ma prima di portare la proposta concreta alla Giunta per la nomina, desidero di

²⁴ ASCE, FI 5068, 11/B Corrispondenza col Prof. Francesco Maggini, 12.

avere e ti prego di mandarmelo con cortese sollecitudine, anche il tuo parere. Il prof. Rajna ha espresso parere favorevole, come mi aspettavo, e mi ha confortato il suo autorevole giudizio quanto alla bontà della proposta che porterò in Giunta»²⁵. Naturalmente anche Parodi fu del medesimo avviso, come disse nella risposta al sindaco: «Grazie della tua comunicazione. Non so se debbo scrivere ufficialmente, ma per il Maggini io sono perfettamente d'accordo che conviene fidarsi di lui, che bisogna lasciargli libertà di movimenti, che non sarà un male s'egli continuerà per ora, a fare anche l'insegnante. Non si può ricorrere ad altro meglio che a lui, e perciò non è utile né opportuno mostrarsi troppo rigidi, come si potrebbe fare con un ragazzo di venti anni, non ancora laureato o laureato da poco»²⁶. Così il 5 ottobre 1917 la giunta comunale deliberò la nomina di Maggini, consentendogli di conservare l'insegnamento, in deroga alle condizioni stabilite.

Un anno dopo, nella «Nuova Antologia», commentando un passo dantesco, Isidoro Del Lungo poté annunciare l'avvio di una nuova «lessicografia» della *Commedia*, alla quale avrebbe provveduto «il “Vocabolario critico della lingua di Dante”, che per commissione del Comune di Firenze si sta elaborando presso l'Accademia della Crusca e sarà uno dei due libri che Firenze preconizza e promuove pel Secentenario sacro che si avvicina. Ho positive ragioni per ben impromettere di quella Lessicografia [...]». Che se a questo mio prognostico augurale si vuol concedere qualche autorità, mi sia altresì permesso di congiungergli il nome rimpianto di Orazio Bacci, che, Sindaco della città nostra, pensò un tal libro con illuminata competenza, e n'ebbe la

²⁵ Copia in ASCF, FI 5068, 11/A Corrispondenza, 13: la lettera prosegue su un argomento diverso, tuttavia interessante per i sentimenti nazionalistici che rivela: «Venendo all'altra cosa di cui mi scrivi, il Comune di Firenze ben si ricorda di aver promesso, e spera di poter portare, la bandiera a Zara. Perciò ogni iniziativa o adesione che egli possa prendere o dare al movimento pro Dalmazia sarà sempre presa e concessa molto volentieri da noi. | Mi viene un'idea: il Tommaseo riposa, come sai, nel Cimitero di Settignano, e Settignano ha una statua in onore del Tommaseo. Alcuni anni fa fu fatta, con presenza di egregi dalmati, una cerimonia tommaseiana che riuscì benissimo a Settignano. | Potremmo combinare di recare una corona alla tomba e ottenere che qualche oratore illustre facesse un discorso sul Tommaseo e cioè sulla Dalmazia a Settignano. I locali ci sono adattissimi. | Questo avrebbe naturalmente eco non solo in Firenze, ma anche in Italia, e da Firenze potremmo andare Comune, Associazioni ecc. – Il giorno di nascita del Tommaseo è il 9 Ottobre e quello di morte il 1° Maggio: troppo vicino l'uno e troppo lontano l'altro. Ma non credo sia necessario legare la cerimonia a nessuna data speciale: basta collegarla all'idea di redenzione e di affermazione d'italianità, la quale, nei giorni che corrono, non ha data perché deve essere cosa di tutti i giorni. Quando tornerai potremo parlare meglio anche di questa mia idea».

²⁶ Lettera al sindaco del 5 ottobre 1917 (ASCF, FI 5068, 11/A, 15), nella quale c'è anche un accenno alla «Pro Dalmazia» di cui Parodi era membro: «Quanto all'altra tua proposta mi piace, ma spero di aver occasione di parlarne insieme a voce».

visione geniale: del cui attuamento poiché gli è venuta meno la meritata soddisfazione, non potrà a suo tempo essergli defraudata la lode»²⁷.

2. L'impresa di Francesco Maggini

Se Maggini non poté applicarsi a tempo pieno al vocabolario per via degli impegni scolastici, Bacci e Del Lungo riuscirono almeno a evitare che fosse richiamato in servizio militare allo scorcio del 1917, quando, dopo Caporetto, anche la milizia territoriale rafforzò i suoi ranghi²⁸. In ogni caso il lavoro fu sempre spedito: lo studioso empoiese vi si dedicò con lena, mano sicura e spirito pratico, riuscendo a completare più di un terzo dell'opera entro la scadenza del 1921. E con ottimi risultati, come attestano le relazioni che di anno in anno la commissione nominata dal comune, composta da Del Lungo, Parodi e Rajna, dopo accurato esame dei lemmi compilati, rimetteva all'amministrazione. Lo si evince anche dal seguente stralcio di quella del 26 ottobre 1920:

Non soltanto l'elaborazione del materiale procede sempre con la medesima cura e uguale acume, e la bontà e novità dei risultati non è inferiore a quanto si osservava nella parte precedente del lavoro, ma il Prof. Maggini, via via che va innanzi, si mostra più agile e pronto come nelle sue analisi particolari così nell'esecuzione generale. Da questo viene che l'opera, pur non potendo per la sua vastità e complessità esser preparata in troppo breve spazio di tempo, si svolge con rapidità sempre crescente, in modo che, se l'anno precedente

²⁷ I. Del Lungo, *Le vedette di Stige e per una lessicografia dantesca*, nella «Nuova Antologia», 1° gennaio 1919, pp. 20-25, a p. 25; lo studioso così giustificava la nuova impresa: «Una critica lessicale, metodica e compiuta, del Poema dantesco, a confronto specialmente della lingua parlata e scritta dell'età che fu sua, è ormai necessaria; la quale da tanta mole d'interpretazioni e di chiose sparpagliate e fuggevoli, cimenti e sceveri il buono e consistente dal "troppo e vano", e utilizzi il lavoro molteplice, massime di questi ultimi cinquant'anni, in servizio della sicura interpretazione del testo. [...] Siamo tuttavia in molti a studiare la parola di Dante e a sottoporla ad esame: ma l'esame non sempre è oggettivo, e spesso si perde esso pure in argomentazioni extravaganti. Essa vuol essere recensita, vocabolo per vocabolo, in una lessicografia non di mera registrazione o poco più oltre, ma critica e comparativa, la quale su ciascuno di essi istituisca la debita procedura analitica dei significati e degli atteggiamenti che gli son propri; e ciò non pure rispetto al testo dantesco, sibbene alla lingua in generale, cioè in correlazione alle altre testimonianze ond'è autenticata la storia di lei» (pp. 24-25).

²⁸ AAC, fasc. 383, Verbali 16, 1917-1926, pp. 321-22 (seduta del 27 novembre 1917): «Da ultimo il Presidente dà notizia all'Accademia che egli e l'Acc. Bacci nella sua qualità di Sindaco di Firenze, hanno avviato pratiche perché il prof. Francesco Maggini, riconosciuto abile dalla revisione militare soltanto a servizi sedentari, sia lasciato ai suoi presenti doveri come insostituibile, rispetto al lavoro del Vocabolario Dantesco».

potevamo osservare con viva soddisfazione come il Prof. Maggini ne avesse compiuta una parte più ampia che dopo i primi saggi non si potesse sperare, oggi vediamo anche superate le speranze concepite allora, e possiamo con grande compiacimento constatare che il passo fatto in un medesimo periodo di tempo è anche maggiore. Più in particolare diremo che la parte compiuta durante quest'anno va dalla parola *concordanza* alla parola *efficiente*.

I sottoscritti adunque attestano che il Prof. Maggini si mostra sempre più degno dell'onorevole e difficile incarico per il quale fu scelto, e non possono che fare voti ch'egli conduca a fine la bella e importante impresa con la medesima cura e sollecitudine che ha dimostrato fin qui, sicuri che essa riuscirà non soltanto di grande vantaggio per gli studiosi di Dante e della lingua italiana, ma ridonderà pure ad onore del Comune che ne ha avuto l'idea e ha fornito i mezzi per compierla²⁹.

In effetti il lavoro di Maggini, fondato su solidi e ben ponderati criteri, era condotto con metodo rigoroso e nello stesso tempo si manteneva scevro da ogni inutile pedanteria, concentrandosi sugli aspetti più importanti del lessico dantesco e sui nodi più difficili da sciogliere. I criteri di massima erano stati discussi nella riunione del 25 novembre 1917 fra Maggini, la commissione giudicatrice e il presidente della Crusca. Il sindaco aprì la seduta dicendo che non si trattava «di fare un piano preciso del lavoro, perché ognuno sa che certi lavori si vengono concretando proprio nel corso stesso dell'esecuzione», ma che riteneva utile «uno scambio d'idee, poiché si ha la fortuna anche di avere riuniti, ad auspicio ed ausilio del lavoro del Maggini, così illustri uomini». La discussione fu lunga e particolareggiata, «avendo lo stesso prof. Maggini esposto anche per iscritto alcuni dubbi e quesiti». Dubbi e quesiti di cui ci resta il probabile brogliaccio in un foglio staccato fra le carte di appunti che accompagnano il manoscritto del "Vocabolario":

Dante – *Opere volgari* – (Vocab.)

Si devono citare tutti gli esempi?

Per certe parole, come *Amore*, *Cosa*, *Donna* ecc., si avrebbe un ingombro di indicazioni dove mille volte quella parola ritorna nel senso usuale. (Oltre alla per-

²⁹ ASCE, FI 5068, 11/A, Relazione della Commissione Maggini del 26 ottobre 1920. Lo stesso Maggini aveva annotato il progredire del lavoro in apertura di un foglio di "Parole notevoli per qualche uso caratteristico": «Anno 1918 – Pagine 115 delle Concordanze in 12 mesi | Anno 1919 – Pagine 145 | Anno 1920 – Pagine 200 (fino a *Efficiente*) in 9 mesi» (AAC, fasc. 777, Francesco Maggini, *Vocabolario Dantesco*, busta di Appunti e spogli per il Vocabolario Dantesco).

dita di tempo per classificare gli esempi, sarebbe un inconveniente tipografico).

Quanto alle particelle come regolarsi?

(Per la *Div. Comm.* le Concordanze non aiutano e cercar tutti gli es. è lavoro lunghissimo, noioso e forse di poco frutto). Tutti gli es. non si posson registrare; e d'altra parte una specie di statistica degli usi riuscirebbe utile.

Il partic. pass. non sempre sta bene separato dal verbo (cfr. *Assolvere, Assolto*), ma talvolta ha senso d'agg. e allora conviene separarlo (p. es. *aperto da aprire*). È difficile trovare una soluzione soddisfacente.

(Terminologia) È necessaria una definizione quando parole comunissime sono usate col senso di oggi?

Neutr. pass., oltre ad essere espressione poco usata, non pare adattarsi bene a certe forme di riflessivo (p. es. *Uccidersi* non è *Sdegnarsi*).

Distribuzione degli es. nei vari paragrafi (poesia separata dalla prosa? Allora per la *Vita Nuova* due citaz. diverse? – Es. di lingua per conferma: rimandi al Vocab. della Crusca?

Questione delle rime apocriefe.

Nomi di persone e di luoghi. Visto che ci son già dizionarii appositi, si posson tralasciare?³⁰

Alla fine di quella discussione, cui parteciparono tutti gli intervenuti, il verbale riporta le seguenti conclusioni:

1° – che per il 1921 la parte del Dizionario da pubblicarsi dovrà essere la maggiore possibile e in se stessa finita.

2° – Che non essendovi dubbio sulla necessità di uno spoglio generale delle opere maggiori e minori di Dante, comprese le opere latine, vedrà il compilatore se la parte lessicografica sia da farsi opera per opera o piuttosto voce per voce. Si convenne anche che lo spoglio, pur tenendo conto delle Concordanze e anche degli altri saggi e indizi o aiuti lessicografici, deve poi fondarsi per l'esecuzione del lavoro su schede personali del compilatore.

3° – La materia lessicale da raccogliersi sarà la più ampia, in maniera che si possa dire che il Vocabolario ha raccolto e illustrato tutta la lingua di Dante.

4 – Nella illustrazione, tenendosi sempre presente che non si tratta di fare un Vocabolario della lingua italiana del due e trecento, ma il Vocabolario dantesco, saranno tuttavia usati a corredo gli esempi degli scrittori che sieno indispensabili alla illustrazione del significato di singole parole.

5 – Delle opere latine il compilatore si varrà necessariamente per illustrazione

³⁰ *Ibidem.*

anche di voci italiane, ma i due vocabolari latino e italiano, cioè delle opere latine e italiane di Dante, dovranno essere tenuti distinti.

Da quest'ultimo punto si comprende che Maggini, in prima battuta, avrebbe dovuto lavorare solo sul lessico volgare, rimandando il lessico latino a una seconda fase: e difatti il suo manoscritto è intitolato "Vocabolario delle opere volgari di Dante"³¹. Mentre gli si concedeva, al punto 2, di non perder tempo con spogli personali, ma di potersi valere, per costruire il lemmario, delle concordanze del Fay per la *Commedia* e di quelle di Sheldon per le opere volgari in prosa e in versi. Il testo di riferimento era quello stabilito dal Moore, come si legge in un'avvertenza che Maggini pose all'inizio del suo manoscritto:

N.B. – Le citazioni delle opere dantesche son fatte (provvisoriamente) sul volume edito a Oxford per cura di E. Moore; ma per la *Vita Nuova* si è già seguito il testo di M. Barbi. Pei raffronti, che spesso poniamo in nota, con autori dei tempi di Dante, rimandiamo alla *Tavola delle abbreviature degli autori e dei testi* citati nella 5^a ediz. del Vocabolario della Crusca. Per gli esempi che non presentano caratteristiche degne di nota ci limitiamo, con un *V. Concordanze*, a rimandare il lettore alle Concordanze della Divina Commedia (a cura del Fay, Cambridge, 1888) e delle *Opere italiane di Dante* (a cura di Sheldon e White, Oxford, 1905).

Nel lemmario non vengono escluse le "particelle", sempre accuratamente trattate, e trovano spazio anche i nomi di persona e di luogo. I singoli lemmi, dopo la definizione e gli esempi tratti dalle opere volgari di Dante, ripartiti a seconda delle varie accezioni che il vocabolo assume, sono accompagnati, quando metta conto, da una breve annotazione finale. Si tratta della parte che rivela tutta la competenza e l'ingegno di Maggini, che con poche parole fornisce gli elementi essenziali per inquadrare storicamente e semanticamente la voce, segnalare le coniazioni o i particolari usi danteschi, spiegare l'etimologia o qualche aspetto interessante, mostrare le differenze fra le accezioni antiche e quelle moderne. Bastino pochi esempi per dar un'idea del carattere di queste annotazioni:

abate [...] Mentre oggi la parola si usa per indicare (di solito) i gradi infimi della carriera ecclesiastica, allora indicava una dignità elevata; è inutile citarne esempi, tanto è diffuso questo senso in tutti gli scrittori dei primi secoli della

³¹ Questo il titolo sul foglio che apre il manoscritto: "Vocabolario | delle opere volgari di Dante | a cura di | Francesco Maggini" (AAC, fasc. 777, Francesco Maggini, *Vocabolario Dantesco*).

nostra letteratura (v. la Crusca s.v.). Ancora, del resto, si dice “abate vallobrosano” il superiore di un ordine monastico.

Agostino [...] Bisognerebbe assicurarsi se nei codici prevale la forma volgare o quella dotta. Parrebbe che anche nel *Convivio* si dovesse avere *Augustino*, alla latina, quando il nome non è preceduto da *santo*. Questo non vuol dire che sia necessario unificare, dal momento che le due forme si trovano usate dagli scrittori del tempo di Dante.

arricciare [...] Nella Crusca non ci sono es. anteriori a Dante; gli altri del '300 sono del Boccaccio e di Fazio degli Uberti (in senso att.) e quindi probabilissime reminiscenze di questo passo dantesco [*Inf.* xxiii 19]. Si potrebbe allora essere indotti a pensare che Dante inventasse il verbo? Non pare, data la formazione naturalissima della parola e dato l'uso metaforico di 'sdegnarsi', che ha già nella Iª Deca di Livio volg. [...]. Notevole è pure un es. del Simintendi [...], dove vale 'sentirsi arricciare i peli, rabbrivire' [...]. Anche questo mostra che il verbo doveva essere popolare.

arridere [...] È un latinismo a cui Dante ricorse probabilmente per il primo. Il Petrarca l'usa già nel senso metaforico di 'esser favorevole'.

bobolca *Par.* xxiii 132: quell'arche ricchissime che foro A seminar quaggiù buone bobolce (*detto dei beati*) | I commentatori antichi e molti moderni considerano *bobolce* un femminile plur. derivato dal lat. *bubulcus* 'bifolco', e intendono 'lavoratrici, seminatrici'; altri (dal Tassoni in poi) prendono *bobolca* per 'misura di terra eguale al iugero', come nel latino della decadenza *bubulca*, e spiegano 'buoni terreni per seminarvi le dottrine cristiane'. Questa seconda interpretazione pare preferibile, oltre che per la coerenza dell'immagine colla parola *arche* e colla nota parabola evangelica del seminatore, anche per gli esempi sicuri di *bobolca* in senso di 'misura di terra': cfr. *Cresc. Agric. Volg.* [...]. Invece di *bobolce* per 'bifolche' abbiamo solo un esempio del Poliziano (*Rime*, 1, 32), poco perspicuo e probabilmente suggerito dal passo dantesco. Cfr. anche Zingarelli, *Parole e forme*, 15-16.

corruscazione sost. femm. 'lampeggiamento' (*in locuz. figurata*) | *Conv.* III 8, 98: e che è ridere se non una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro? | È traduzione del latino *coruscatio*, lampo, che Dante stesso usa nell'epistola a Moroello § 2 [...] e che ritorna nel Trecento in qualche scrittore latineggiante (Boccaccio) o in volgarizzamenti. Ma è tutta splendidamente nuova l'immagine dantesca; cfr. *Purg.* xxi 114: un lampeggiar di riso.

eternare [...] Probabilmente il verbo fu foggato da Dante per primo, per analogia con altri simili; infatti non ci sono esempli anteriori a questo, e in tutto il Trecento non se ne trova che un altro solo, ed è del Boccaccio, studioso di Dante.

3. Riemersioni di quel "Vocabolario"

Dopo la Liberazione di Firenze, per riordinare la Crusca traendola dalla morta gora in cui era finita fra le due guerre, il Governo Militare Alleato nominò una commissione straordinaria composta da Luigi Foscolo Benedetto, Bruno Migliorini e Attilio Momigliano; ma già prima, nel 1942, si era cercato di riformare l'Accademia conferendole una rinnovata funzione culturale, con una commissione presieduta da Giovanni Gentile e composta da Mario Casella e Giorgio Pasquali³². Conclusi nel 1945 i lavori della commissione straordinaria, nel febbraio 1946 Migliorini e Momigliano, estranei alla Crusca, furon fatti accademici, mentre Benedetto, già accademico dal 1936, nel novembre del 1946 fu eletto alla presidenza, da cui si dimise nel 1949, essendo stato chiamato all'università di Torino.

Fu proprio negli anni della presidenza di Benedetto che il manoscritto del "Vocabolario dantesco" venne restituito al Maggini, con la speranza che potesse rimettervi mano per condurlo a termine. In Accademia lo studioso era apprezzato da tutti, ma in particolare da Migliorini che dal suo arrivo alla Facoltà di lettere di Firenze, nel 1939, aveva stretto amicizia con lui, chiamato poco avanti a insegnare a Magistero. I due si assomigliavano, sia per il carat-

³² Sul lavoro svolto nel 1945 dalla Commissione straordinaria, v. *Proposte per la Crusca* (nel «Ponte», I, dicembre 1945, pp. 837-41) con stralci della Relazione presentata nel luglio 1945 al Ministero della Pubblica Istruzione per il riordinamento scientifico dell'istituzione. Cfr. anche B. Migliorini, *Che cosa fa la Crusca?* (in «Lingua nostra», VI, 1944-45, pp. 93-94): «Nell'aprile del 1942 (poco dopo il suo insediamento nel secondo e terzo piano del Palazzo dei Giudici, di proprietà demaniale), fu nominata a reggere l'Accademia una commissione straordinaria composta di tre accademici, G. Gentile, G. Pasquali e M. Casella. | Furono collocati e catalogati i libri e le miscellanee dell'Accademia, fino allora pressoché inutilizzabili dopo i numerosi sgombri (in pochi anni l'Accademia si era trasferita dal Palazzo Riccardi al Palazzo Pucci, e di lì al Palazzo dei Giudici). | E fu preparato (novembre 1942) un progetto di nuovo statuto, che prevedeva un'ampia serie di spogli per un *Tesoro della lingua italiana*, pressappoco secondo le direttive indicate dal Pasquali nella sua interessante memoria "Per un Tesoro della lingua italiana" [...]. Si ventilava anche la trasformazione del Centro di studi di filologia italiana in un Istituto di filologia italiana, non più riservato a professori medi comandati, ma dotato di borse di studio da conferirsi a laureati. [...] Dopo la liberazione di Firenze, Mario Casella, unico superstite dei tre commissari (per la scomparsa di G. Gentile e la perdurante indisposizione di G. Pasquali), fu confermato nella carica dal Governo Militare Alleato, e nel dicembre '44 trasmise al Ministero una relazione conclusiva, presentando insieme le dimissioni. | Nei primi del '45 fu nominato commissario dal Governo Militare Alleato Luigi Foscolo Benedetto, accademico, con due consulenti non accademici, A. Momigliano e B. Migliorini. La nuova commissione, mentre provvedeva a rendere nuovamente adoperabili i locali danneggiati e a rimettere in ordine lo schedario del Vocabolario [...], riesaminava tutto il problema d'un possibile riordinamento della Crusca, alla luce della secolare sua tradizione e delle odierne necessità».

tere mite che per l'operosa solerzia nel lavoro, tanto che Maggini iniziò subito a collaborare con una significativa serie di articoli – e proprio sul lessico della *Commedia* – alla neonata «Lingua nostra» che Migliorini dirigeva insieme a Giacomo Devoto³³. Probabilmente furono codesti articoli che scolpivano a tutto tondo le “parole di Dante” a far riemergere dalla biblioteca della Crusca l'incompiuto e inutilizzato manoscritto del “Vocabolario dantesco”. D'altra parte, proprio in quegli anni di ricostruzione e di speranze si riteneva che la Crusca dovesse non solo «ricominciare i lavori per dare all'Italia un grande, degno vocabolario», ma anche promuovere, come quello avviato da Maggini per Dante, «lessici di singoli autori»³⁴.

Riavuto fra le sue mani il manoscritto, lo studioso riconsiderò il vecchio progetto e un buon tratto in avanti, come si può vedere dai documenti rimasti, lo fece³⁵. Ma il lavoro non fu completato, forse per la mole delle voci ancora da compilare, forse perché Maggini non era pienamente soddisfatto della parte già redatta, che andava comunque aggiornata. Va anche detto che nei suoi ultimi anni – si spense a Firenze il 5 gennaio del 1964 – i suoi interessi volgevano altrove, mentre l'energia di un tempo andava rapidamente scemando³⁶.

³³ Fin dal 1920, ovvero mentre il vocabolario dantesco era ancora in gestazione, Maggini aveva cominciato a pubblicare negli «Studi danteschi» delle *Note lessicali* su espressioni e voci della *Commedia*: *visi cagnazzi, in caccia, ammaliare* (I, 1920, pp. 142-45); *agrume* (XIII, 1928, pp. 64-65); *angoscia* (XV, 1931, pp. 73-74); *aprir l'ali* (XIX, 1935, pp. 125-28). A «Lingua nostra» collaborò fin dal primo fascicolo, tenendovi una sorta di rubrica sotto il titolo di “Parole di Dante”: *acerbo* (I, 1939, pp. 11-12); *ambrosia* (ivi, pp. 103-104); *esercito* (III, 1941, pp. 76 e 79); *Associazioni etimologiche di Dante* (IV, 1944-45, pp. 25-28); *repubblica* (VIII, 1947, pp. 1-3); *«Ben provvede natura»* (X, 1949, pp. 79-80); *cadere* (XII, 1951, p. 80); *folle* (XX, 1960, pp. 32-33). Altre sue note lessicali dantesche comparvero altrove: ad es. nel «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI, 1959, pp. 556-57 (*distinto e costellato*). – Il legame con la rivista miglioriniana è testimoniato anche dal fatto che fu proprio Maggini a introdurre Rodolico nella cerchia dei primi collaboratori: cfr. Rodolico 1977, pp. 145-46.

³⁴ Migliorini 1944-1945, p. 94.

³⁵ Che Maggini abbia proseguito il lavoro di compilazione nel dopoguerra lo mostrano diversi elementi: il manoscritto del “Vocabolario dantesco” (AAC, fasc. 777, Francesco Maggini, *Vocabolario Dantesco*) giunge alla L, mentre quello consegnato nel 1922 dal Comune alla Crusca si fermava alla F; gli ultimi lemmi compilati, da *idolo* a *limitatore*, sono raccolti in una cartelletta a parte; le voci redatte entro il 1921 (A-F), presentano talora rimaneggiamenti probabilmente successivi; in una busta allegata al vocabolario sono conservati appunti e schede anche per lemmi successivi alla lettera L.

³⁶ Fra i lavori ecdotici più impegnativi del dopoguerra vanno ricordati i due volumi: Vittorio Alfieri, *Rime*, ed. critica a cura di F. Maggini, Asti 1954; Dante Alighieri, *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze 1956. Riguardo ai mutati interessi, scriveva Jannaco, *Ricordo di Francesco Maggini*, cit., p. 519: «Una volta [Barbi] insisteva perché il suo Ser Sgomento [Maggini] accettasse un nuovo gravoso lavoro filologico e Maggini cercava di esimersi, dicendo di preferire far dell'altro, dedicarsi alla critica con un volume su *Dante e Manzoni*. Barbi s'abbuiò un poco, ma naturalmente comprese. Solo nel salutarlo, tra serio e scherzoso: “Oh, disse,

Alla scomparsa dell'amico, Migliorini volle onorarlo accogliendo nella "Bibliotechina del Saggiatore", che dirigeva per Le Monnier, un volumetto con alcuni scritti e la bibliografia curati dall'allievo di Maggini Antonio Di Preta³⁷. Quella raccolta avrebbe dovuto comprendere anche qualcosa dall'inedito "Vocabolario dantesco" che Di Preta aveva mostrato a Migliorini. Ma in quel frangente di quell'opera fantasma s'interessarono anche Nencioni e Devoto, che nel 1963 era succeduto a Migliorini alla presidenza della Crusca³⁸. Devoto, probabilmente, pensava che l'inedito lavoro di Maggini si sarebbe potuto valorizzare per il centenario dantesco del 1965, e si adoperò affinché l'Accademia ne rientrasse al più presto in possesso. Scrisse così il 2 novembre 1964 a Maria Celeste Maggini Frulli, nipote ed erede di Maggini:

molti anni fa il Suo compianto zio Francesco Maggini fu incaricato dall'Accademia della Crusca di compilare, per conto dell'Accademia stessa, un Vocabolario della lingua di Dante. Il manoscritto di tale opera, incompleto, fu consegnato dall'Autore all'Accademia, ma non fu potuto pubblicare a causa della sua incompletezza; anzi, il prof. Luigi Foscolo Benedetto, durante la sua presidenza dell'Accademia, lo restituì al prof. Maggini, nella speranza che egli volesse e potesse completarlo.

Ora sappiamo che quel manoscritto è passato, con altre carte dello zio, nelle Sue mani; ed io vengo a pregarLa, a nome di questa Accademia, di volerlo restituire all'Accademia stessa, affinché questa, che commise l'opera e a cui

'un ti buttare co' il Croce". – Negli ultimi anni Maggini non reggeva a lungo alla fatica dello studio. Diceva d'essersi prodigato troppo da giovane, tanto da soffrirne nella salute. E il suo modesto vanto era d'aver sempre studiato, ma anche insegnato coi pesanti orari delle scuole medie. Non aveva fatto lo scienziato puro. E se pensiamo, tra l'altro, al suo monumentale vocabolario della lingua dantesca, incompiuto ma abbastanza inoltrato, vediamo che aveva ragione. Per il vagheggiato libro su Dante e Manzoni mancarono dunque le forze; ma già quel proposito rivela chiaramente la linea ideale dei suoi interessi più cari».

³⁷ F. Maggini, *Due letture dantesche inedite (Inf. xxiii e xxxii) e altri scritti poco noti*, con una bibliografia ragionata a cura di Antonio Di Preta e un ricordo biografico di Giovanni Nencioni, Firenze 1965.

³⁸ Scriveva così Jannaco, che era stato assistente di Maggini, in una lettera a Nencioni il 3 maggio 1964: «dalla tua apprendo con rammarico che la Sig.ra Frulli, pur avendola io pregata varie volte, non ancora ti ha fatto recapitare il Vocabolario dantesco (oltre il quale non penso abbia altro di inedito, dovendo già trovarsi la *Lectura Dantis* nelle mani di Di Preta). | Ora non saprei cosa pensare né dire. Ricordo solo che l'opera si trovava depositata nella sede dell'Accademia, per conto della quale, come "comandato" direi, il Professore aveva eseguito il lavoro, sia pure in parte; e che nel dopo guerra Foscolo Benedetto volle riconsegnarla all'autore, nel timore che andasse perduta» (la lettera, come le altre citate di seguito, in AAC, fasc. 1601, Fondo Novecento, 120).

spettava e spetta di inserirla nelle sue pubblicazioni, possa esaminare se non sia il caso di pubblicarlo anche nel suo attuale stato.

La signora Frulli era all'oscuro di come stessero le cose e, in buona fede, aveva affidato il manoscritto a Di Preta, come scrisse a Devoto il 4 novembre:

ho consegnato già dal luglio scorso quasi tutti gli scritti inediti del compianto zio Francesco al Prof. Antonio Di Preta, che, per incarico del Prof. Migliorini, sta riunendo materiale per un volume in memoria dello zio Francesco.

Di recente il Professore è tornato da me per completare lo spoglio degli scritti che possiedo, e mi ha pregata di consegnargli anche il manoscritto del Vocabolario della lingua di Dante che Lei mi richiede. Il Prof. Di Preta mi ha assicurato che avrebbe esaminato il Vocabolario col Prof. Migliorini per estrarne una parola che meritasse di essere stampata nel volume in memoria, e poi avrebbe consegnato il Dizionario, con le mie scuse per il ritardo, al Prof. Giovanni Nencioni che, già da tempo, mi aveva pregata di poterlo esaminare, credo per incarico dell'Accademia della Crusca. Non sapevo che il Vocabolario fosse di proprietà dell'Accademia della Crusca: per questo l'ho consegnato al Prof. Di Preta, allievo devoto dello zio. Ho già avvertito il Professore della sua lettera e penso che si metterà direttamente in contatto con Lei.

Così, attraverso Nencioni che fece da tramite, il "Vocabolario delle opere volgari di Dante" compilato da Maggini, ritornò in seno alla Crusca³⁹. Dove tuttora è conservato nell'Archivio, anche se non sembra sia stato mai gran che consultato. Nemmeno per il grande vocabolario del lessico dantesco della *Commedia*, che dal 2014 l'Accademia, in collaborazione con l'Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano (OVI) e con una eccellente squadra di supervisori, consulenti e redattori, sta nuovamente allestendo, in forma elettronica e cartacea, per il centenario del 2021⁴⁰.

³⁹ V. la copia della lettera del 13 novembre 1964 di Devoto alla signora Frulli: «il prof. Di Preta ha consegnato al prof. Nencioni il manoscritto del Vocabolario Dantesco del compianto nostro caro Maggini; e il prof. Nencioni l'ha rimesso alla Crusca. | Io tengo a ringraziarLa molto, cara Signora, di avere così prontamente corrisposto ai desideri dell'Accademia; la quale esaminerà al più presto quel manoscritto, per vedere se sia possibile trarne, anche nel suo presente stato di incompletezza, uno strumento di lavoro utile agli studi e alla memoria del suo Autore».

⁴⁰ Cfr. Paola Manni, *Il VD - Vocabolario dantesco. Dal progetto alla pubblicazione delle prime 200 voci*, nel vol. «S' i' ho ben la parola tua intesa». Atti della giornata di presentazione del *Vocabolario Dantesco* (Firenze, 1° ottobre 2018), a cura di P. Manni, Firenze 2020, pp. 1-16, che, a p. 4, accenna al manoscritto di Maggini.

4. Tornando al 1920

Se il “Vocabolario dantesco” di Maggini ebbe la sorte che s’è vista, intorno e fuori la Crusca furono ben altre le manifestazioni fiorentine ideate, e in parte realizzate, per celebrare in modo consono ai tempi il centenario del 1921. Manifestazioni di complessa elaborazione e varia natura, con numerosi attori e registi illustri, effetti a sorpresa e capovolgimenti di scena, fra i quali quel semplice vocabolario, una barchetta di carta in gran tempesta, non poteva che naufragare. Del resto, naufragò anche il concorso per il libro su Dante, ovvero quasi tutte quelle iniziative pensate per promuovere «più che effimere feste, opere durevoli nel nome di Dante», come aveva affermato nel 1917 il sindaco Bacci⁴¹.

Per collocare nella giusta luce ciò che avvenne allora, occorre tener presente la situazione generale. Come s’è accennato, all’inizio del 1919 la giunta e il sindaco di Firenze Pier Francesco Serragli, georgofilo e liberalconservatore, erano stati costretti alle dimissioni per una torbida vicenda di corruzione relativa agli aiuti alle famiglie dei richiamati sotto le armi⁴². Di conseguenza dal 31 gennaio la città fu retta da un commissario prefettizio, prima Vittorio Serra Caracciolo e poi, dall’agosto 1919, il fiorentino Giulio Nencetti. Si capisce così come alle elezioni politiche del novembre 1919, nel collegio di Firenze, i nazionalisti non riuscissero a far eleggere che due deputati, contro gli otto dei socialisti⁴³.

⁴¹ Il “Concorso per un libro intorno a Dante”, con lo scopo di «procurare che gli Italiani posano sempre meglio conoscerne la vita il pensiero e l’arte, i quali sono suprema espressione della stirpe e civiltà nostra e simbolo perenne d’italianità», fu bandito con un avviso a stampa del sindaco Bacci il 13 giugno 1917 (una copia del manifesto in in ASCF, FI 5064). Il libro avrebbe dovuto essere «una geniale esposizione [...], in modo e forma tali da rivolgersi al più largo pubblico». La commissione giudicatrice presieduta da Dal Lungo e composta da Barbi, Mazzoni, Parodi, Rajna e Casella segretario, concluse i suoi lavori il 24 gennaio 1922 senza indicare alcun vincitore fra gli ammessi al giudizio (Alarico Bonaiuti, Rinaldo Costantini, Rosa Errera, Giovanni Lucca, Egle Mariani, Enrico Mestica, Arturo Pompeati, Antero Meozzi, Vittorio Turri), ma riconoscendo tuttavia «degno di nota e tale da potere essere menzionato come il lavoro il cui autore meno lontanamente abbia intraveduto la meta, il libro di Arturo Pompeati, per quanto in esso non sempre si manifesti sufficiente l’informazione storica o profonda l’indagine sui più importanti problemi del pensiero e dell’arte di Dante». Si menzionavano poi «il volume di Vittorio Turri e quello di Rosa Errera, l’uno e l’altro tali da poter giovare alla cultura di alcune classi di lettori» (ASCF, FI 5068, 10 Concorso per un libro su Dante; in ASCF, FI 5069 e FI 5070 sono raccolti i manoscritti e i libri a stampa presentati per il concorso).

⁴² Cfr. Giorgio Spini, Antonio Casali, *Firenze*, Bari 1986, p. 111; Roberto Bianchi, *Bocci-bocci. I tumulti annonari nella Toscana del 1919*, Firenze 2001, p. 73.

⁴³ Nella circoscrizione fiorentina «la lista di concentrazione liberale si arrestava al 14,4% ed era seccamente sconfitta dai socialisti, che superavano la maggioranza assoluta (51,2%) e dai popolari (22,2%) e aveva la meglio, magra consolazione, sulla lista del blocco democratico, fermo all’8,1%»

In Italia serpeggiava sempre più virulenta una sorda guerra civile, in un'inarrestabile sequenza di agitazioni scioperi occupazioni violenze: «Ciò che aveva fortemente riacceso la passione nazionale, esasperandola, era stata la protratta e sistematica campagna socialista contro lo stato nazionale e ogni suo simbolo, contro l'esito vittorioso della guerra e ogni suo rappresentante, contro tutto ciò che corrispondeva al patrimonio ideale di ricordi e di sentimenti della tradizione nazionale. E, andrà aggiunto, quella campagna non si limitò alla violenza verbale ma [...] ogni volta che ne ebbe occasione trascese nella violenza fisica e, nei confronti degli avversari, mostrò costante una volontà di sopraffazione»⁴⁴. Sull'altro fronte, il risentimento dei reduci e dei mutilati di guerra spesso vilipesi e attaccati per strada, il timore provocato dalla propaganda rivoluzionaria dei socialisti, la generale delusione per l'esito della Conferenza di pace di Parigi e il diffondersi del sentimento di una "vittoria mutilata" contribuirono a rafforzare il moto di reazione. Il 12 settembre 1919 Gabriele D'Annunzio a capo di un esercito di volontari occupava Fiume, città di popolazione italiana sul golfo del Carnaro assegnata alla Jugoslavia dagli accordi internazionali, e solo nel dicembre 1920 il governo Giolitti riuscì con le armi a costringerlo alla resa; inoltre, fra la fine del 1920 e l'inizio del 1921, il movimento fascista andò rapidamente ingrossandosi e dotandosi di squadre paramilitari le cui azioni dettero luogo al cosiddetto "squadrismo"⁴⁵.

In questo generale marasma, nelle tre città designate e altrove si avviarono i preparativi in vista delle celebrazioni dantesche. Nei primi mesi del 1920 il ministro Alfredo Baccelli pensò di costituire un Comitato d'onore al fine di coordinare le varie iniziative⁴⁶. A Firenze il 9 marzo si riunì per la prima volta

(Marco Sagrestani, *I liberali toscani e le elezioni del 1915*, nel vol. *Il biennio rosso in Toscana. 1919-1920*, a cura di Sandro Rogari, Firenze 2021, pp. 81-98, a p. 94). Oltre a Dino Philipson e Sem Benelli, per il versante costituzionale risultò eletto il liberale Giovanni Rosadi. Fra i fatti che mostrano la radicalizzazione delle forze di sinistra in Toscana, va ricordato che a Firenze nel gennaio 1920 «Bombacci, in qualità di segretario politico, espone il progetto per la costituzione dei soviet in Italia», e che «la Toscana rossa, fra il 1919 e il 1920, registrava oltre trecento scioperi organizzati e oltre settanta rivolte agrarie, alcune violente. Proprio nelle campagne, la concorrenza fra socialisti e popolari alimentava un'escalation di rivendicazioni sempre più radicali, tanto da spingere il padronato a guardare con sempre più simpatia al movimento dei fasci armati, che promettevano di fronteggiare con la violenza la minaccia sovietista che lo Stato non riusciva a fermare» (Zeffiro Ciuffoletti, Gian Luca Corradi, *Il biennio rosso in Toscana: il PSI*, ivi, pp. 110-25, a p. 120).

⁴⁴ Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, III, Bologna 2012, p. 14.

⁴⁵ Sul progressivo sviluppo del movimento fascista, cfr. ivi, pp. 88-98; sull'impresa fiumana v. Michael A. Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, Roma-Bari 1975; Renzo De Felice, *D'Annunzio politico. 1918-1938*, ivi, 1978, pp. 3-104; Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Torino, 1983, pp. 411-90.

⁴⁶ Lo comunica una lettera del 9 marzo 1920 indirizzata dal ministro al sindaco di Firenze (in

una commissione dantesca composta, sotto la presidenza del regio commissario Nencetti e la vicepresidenza del senatore Del Lungo, da Guido Biagi, Ugo Ojetti, lo storico dell'arte Carlo Gamba Ghiselli, Sem Benelli, Angiolo Orvieto, il sovrintendente ai monumenti Giovanni Poggi, il capo dell'ufficio Belle Arti del comune Alfredo Lensi⁴⁷.

Chi, nella commissione fiorentina, dette subito stoffa per sviluppare idee e progetti fu il letterato pratese, interventista e decorato di guerra, Sem Benelli, che, neoeletto al parlamento fra i nazionalisti, aveva avuto assicurazioni sulla disponibilità di sostegni ministeriali⁴⁸. La sua idea era di una «manifestazione grandiosa e solenne che riaccenda ed esalti la vittoriosa energia nazionale, mortificata dalle vicende politiche presenti»⁴⁹. A questo scopo aveva concepito «un programma di festeggiamenti ai quali tutto il popolo dovrà prender parte: cori e rappresentazioni all'aperto, cortei e rievocazioni di antiche feste fiorentine, rappresentazioni sacre in Santa Croce, insomma una serie di ma-

realtà la città era ancora retta da un commissario): «Il 13 settembre 1921 si compirà il VI centenario della morte di Dante e la storica data sarà celebrata non soltanto in Italia [...]. Tale ricorrenza ha per il nostro Paese un significato e una importanza particolare, poiché il Divino Poeta è il simbolo venerando e radioso della nobiltà e dignità di nostra gente. Il centenario dantesco sarà celebrato in ogni città d'Italia, ma soprattutto a Roma, a Firenze ed a Ravenna. È mio proposito di costituire un Comitato d'onore per la storica ricorrenza. E di esso gradirei che la S.V. accettasse di far parte» (ASCF, FI 5066, Corrispondenza col Ministro della Pubblica Istruzione). Analogo invito per Del Lungo (AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922, Comitato d'onore per le celebrazioni del Centenario dantesco, 23 marzo 1920).

⁴⁷ I verbali delle riunioni di tale commissione, insieme ad altri documenti relativi alle celebrazioni dantesche del 1921 sono conservati in ASCF, FI 5064, 1/B, Verbali Commissione Provvisoria. Secondo Emanuele Greco, *La mostra «Fiorentina primavera» del 1922. Ricostruzione filologica dell'esposizione e del dibattito critico*, Firenze, FUP, 2020, che nella prima parte del suo lavoro (pp. 19-35) si è occupato anche delle vicende del comitato dantesco, i verbali della «commissione provvisoria» sarebbero 14, per corrispettive adunanze tenutesi fra il 9 marzo e l'8 luglio 1920 (p. 21). Di questi verbali, tuttavia, ne sono attualmente consultabili soltanto 8, gli altri risultando mancanti.

⁴⁸ Sem Benelli (Filettole in comune di Prato, 1877-Zoagli, 1949), allievo presso gli Scolopi fiorentini di padre Ermenegildo Pistelli, cui rimase poi sempre legato, si dedicò fin da giovane all'attività letteraria. Ottenuta la fama col dramma storico in versi *La cena delle beffe* (1909), ripetutamente rappresentato in Italia e fuori, s'impegnò attivamente anche sul fronte politico. Arruolatosi volontario nella Grande Guerra, nel giugno del 1919 fu incaricato dal Consiglio nazionale fiumano di organizzare un esercito per l'occupazione militare di Fiume, impresa che sarà poi compiuta da D'Annunzio (cfr. Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 414-15). Avvicinatosi al fascismo nel 1922, dopo il delitto Matteotti passerà all'opposizione, firmando nel 1925 il manifesto degli intellettuali antifascisti di Croce. Tuttavia partì volontario per la guerra d'Etiopia, distaccandosi definitivamente dal fascismo durante la seconda guerra mondiale. Su di lui v. Sandro Antonini, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova 2007; Antonello Nave, *Parole di battaglia. Sem Benelli propagandista di guerra*, in *Prato e la Grande Guerra*, a cura di Felicia Audisio, Prato 2016, pp. 201-20.

⁴⁹ ASCF, CF 5064, 1/B. Verbali Commissione Provvisoria, 1. Adunanza del 9 marzo 1920.

nifestazioni che da Maggio a Settembre dovranno tenere il popolo in una vera esaltazione spirituale». Il carattere patriottico-popolare assegnato da Benelli a tali eventi celebrativi rivelava abbastanza scopertamente la sua intenzione di sfruttarli per rinsaldare il consenso intorno alle forze del blocco nazionale⁵⁰. Tanto che Ogetti, che invece puntava a realizzare una mostra sull'arte del Trecento, non poté fare a meno di osservare come «per attuare il mirabile programma che l'amico Benelli ha illustrato con tanto fervore anche nelle sue parti più vaghe e ideali occorra la collaborazione di tutti gli italiani senza distinzione di classi e di tutti i colori. La celebrazione di Dante non può essere l'affermazione di un qualunque partito politico, ma bensì quella di tutto il popolo italiano. Sarà questo un tentativo di concordia nazionale, che convien fare sia per ottenere tutto il concorso del Governo, in ogni eventuale politica, sia nei riguardi della futura amministrazione comunale». Tuttavia, nonostante della questione si discutesse e la composizione della commissione venisse un po' allargata, la sostanza e il carattere di quei progetti non cambiò di molto⁵¹.

Data la vastità del programma, si pensò di costituire, oltre a un "comitato d'onore" che avrebbe dovuto accogliere rappresentanti d'ogni parte politica, una decina di "commissioni esecutive" che, coordinate dal "comitato esecutivo" centrale preseduto da Nencetti, si sarebbero dovute occupare delle manifestazioni nei vari settori di loro competenza: artistico, letterario, musicale, teatrale, sportivo, espositivo, ecc.; o avrebbero curato i diversi aspetti organizzativi: propaganda, afflusso di forestieri, alloggi, italiani all'estero, ca-

⁵⁰ Tale intento era comune all'intera commissione, come dichiarò in un'intervista Guido Biagi: «tutti noi pensavamo fosse doveroso e opportuno, nel nome sacro di Dante, mostrare al mondo che l'Italia, fatta finalmente *domina di sé*, fra le due date centenarie del 1865 e del 1921, era consapevole così della sua compiuta liberazione, come dei doveri che incombono verso le altre nazioni civili. Pensavamo che nel nome di Dante, avrebbe potuto avverarsi una benefica tregua delle competizioni che hanno amareggiato la nostra vittoria. Richiamare il nostro popolo alla esaltazione del genio della stirpe era un sollevarlo dalla bassura morale in cui è caduto per il prevalere degli istinti selvaggi che la guerra ha rinfocolato. Questo ci pareva un nobile assunto, e molto educativo» (*Tutto il mondo politico e letterario partecipa al dibattito sollevato dal Nuovo Giornale*, nel «Nuovo Giornale», 11 agosto 1920).

⁵¹ Sem Benelli, mentre proponeva di invitare nella commissione padre Pistelli, affermò che occorreva «anche che siano chiamati altri deputati della Città per condurre a buon porto le trattative col Governo. Ha fiducia che lo Smorti [Filiberto, deputato social-riformista] si potrebbe interessare alla nostra impresa». Ma alla fine si decise che «quando i lavori del Comitato saranno più avanti, si chiamino a farne parte anche l'On. Smorti, l'On. Donati e l'On. Rosadi quali rappresentanti di varie parti politiche, nonché il Padre Pistelli e l'Avv. Sangiorgi [Francesco, ex sindaco]». In realtà le persone che poi furono effettivamente invitate nel comitato esecutivo furono Luigi Abeni e Guido Treves, come consulenti finanziari, quando il 18 maggio non si fu più certi dello stanziamento dei fondi governativi; e a giugno, in vista della costituzione di specifiche sottocommissioni, i professori Luigi Dami, Paolo Emilio Pavolini, Ermenegildo Pistelli, Gaetano Biasutti, Girolamo Vitelli.

lendario degli eventi, ecc.⁵². Per la verità c'era anche chi proponeva soluzioni più ragionevoli o un programma minimo, come quello prospettato col ministro Berenini, limitato al restauro di monumenti d'epoca dantesca e a quel che si poteva imbastire senza eccessiva spesa. Ma ormai aveva fatto breccia il grandioso, e in gran parte ancora fumoso, progetto tratteggiato da Benelli, che però aveva idee chiare sui fini da perseguire, come si capisce anche da questo stralcio della lettera che inviò al ministro dell'Istruzione Andrea Torre il 4 maggio 1920:

secondo quanto fissammo nel nostro colloquio, Le espongo per iscritto quanto si proporrebbero di fare alcuni egregi uomini fiorentini o residenti in Firenze per rendere onore alla memoria di Dante Alighieri, l'anno prossimo, nella ricorrenza del centenario della morte.

È proponimento di questi volonterosi cogliere l'occasione per indire in Firenze feste solenni, degne del Poeta sommo e secondo il senso italiano e mondiale che ha il nome di Dante.

Credono essi che gli Italiani, richiamati così alla venerazione del Genio di nostra gente, possano trarre giovamento spirituale grandissimo da questa venerazione improvvisamente risorta in un tempo così disordinato.

Pensano che gli stranieri, attratti dal nome del Poeta Umano e dalla gloria e dalla bellezza universale di Firenze e più ancora dall'esempio di tutti i maggiori uomini d'intelletto che qua verrebbero invitati, accorrerebbero senza dubbio, con utile grandissimo nostro e dell'Italia tutta.

Sono convinti che, se sapranno condurre a compimento quanto si propongo, il solo inizio di una impresa così fervida e animosa gioverebbe non poco a dissipare le dicerie malvagie che corrono su noi e sulla nostra auspicata prossima rovina.

Certo è che se Firenze, e quindi l'Italia, in quest'ora che segue lo sforzo maggiore della nostra giovinezza e il più grande sacrificio della nostra nazione risorta, tralasciasse di onorare ampiamente il più puro simbolo di italianità e di Umanità e si accontentasse di qualche segno di venerazione parziale e quasi appartato dalla vera vita nazionale, potrebbe parere che noi fossimo vinti per

⁵² Di queste commissioni particolari rimangono i verbali di quella sportiva, di cui faceva parte, fra gli altri, il colonnello Guido Guidotti dell'Unione sportiva; e di quella musicale, composta da Ildebrando Pizzetti, Arnaldo Bonaventura, Pietro Jahier, Ernesto Consolo, Carlo Cordara, Carlo Placci, Guido Carlo Visconti di Modrone, che fra marzo e luglio si riunì tre volte (v. ASCF, FI 5064, 1/E, Commissione musicale). Sulle commissioni per le mostre di arte moderna e dell'artigianato si sofferma Greco 2020, pp. 22-23.

lo meno da quelle paurose minacce che all'estero già si danno come prossime ad essere mutate in catastrofica verità.

La fiducia quindi che i proponenti ripongono nell'aiuto e nella cooperazione del Governo d'Italia è quant'altra può essere giusta, ed io ringrazio innanzi tutto l'Eccellenza Vostra per le spontanee promesse e per l'opera immediatamente profferta⁵³.

Tuttavia, nell'adunanza della mattina del 18 maggio, mentre Ogetti rendeva noto come «l'Associazione Atene e Roma per l'incremento degli studi classici abbia iniziato il lavoro per indire, nel prossimo 1921, un congresso mondiale [...] che avrà per scopo principale di stabilire l'importanza della cultura classica nella formazione del carattere individuale e sociale», e proponeva di includere quel congresso nei finanziamenti, Sem Benelli, pur riferendo degli incontri avuti a Roma coi ministri Andrea Torre e Luigi Luzzatti, responsabile del Tesoro, il quale fu «entusiasta dell'impresa ed assicurò che avrebbe trovato modo di dare la somma richiesta anche perché era sicuro che il vantaggio morale che la nazione avrebbe rilevato da questi festeggiamenti, avrebbe restituito ad usura i tre milioni che il Governo spenderebbe», cominciò a manifestare i primi seri dubbi sull'effettiva erogazione di quei fondi statali e a proporre varie altre possibili forme di finanziamento, «anche perché non vorrebbe fare troppo affidamento sull'aiuto del Governo date le continue crisi che da un pezzo esso sta attraversando»: proprio in quei giorni, l'11 maggio, Nitti, non avendo più il sostegno dei popolari, aveva rassegnato le dimissioni⁵⁴.

⁵³ La lettera, che è trascritta anche nel verbale dell'adunanza del 3 maggio 1920 (ASCF, FI 5064, 1/B, Verbali Commissione Provvisoria, 6), prosegue con un lungo elenco, per sommi capi, delle numerose iniziative programmate. Si va da quelle legate più direttamente all'Alighieri e alla sua opera, gestite prevalentemente dalla Società Dantesca: «Orsanmichele assumerà il nome e l'aspetto di *tempio in gloria di Dante*. | Vi si leggerà il "Dante" ogni giorno. | Saranno invitati a parlare di Lui i maggiori poeti e scrittori di tutto il mondo e gli uomini sommi in altri ordini di sapienza e di bellezza. | I più coscienziosi dicitori, in Orsanmichele e in piazza, declameranno l'opera divina», ecc.; alle tre mostre d'arte (trecentesca, moderna e delle opere degli italiani all'estero); agli eventi musicali e teatrali; fino agli spettacoli destinati al popolo: «Corteggi e maggiolate in costume, feste di fiori, luminarie, ecc. Si formeranno imponenti e variopinti cortei a seconda delle ricorrenze. | Firenze diverrà una città melodica, perché la sera canteranno a cielo scoperto tutte le società corali d'Italia [...]. | Si svolgeranno in questo tempo una serie varia e quasi ininterrotta di diporti (sports) italiani. | Si farà la ricostruzione di antichissimi giuochi in costume; e la tradizione e la gloria nostra antica in questo genere saranno divulgate con opuscoli opportuni». Tale lettera era nota a Croce (v. n. 6); il programma dei festeggiamenti ideato da Benelli alla fine del mese fu comunque divulgato anche attraverso la stampa: *Feste in Firenze nel 1921 pel sesto centenario dantesco*, nel «Corriere della Sera», 26 maggio 1920; *Per il VI Centenario della morte di Dante*, nella «Nazione», 27 maggio 1920.

⁵⁴ Cfr. Candeloro 1979, pp. 312-14.

Benelli, in particolare, caldeggiò molto un ripiego che sembrava risolutivo e che alcuni dei presenti conoscevano bene per averci mano in pasta: «È notorio che per la films cinematografica dantesca che il Soldani sta preparando fu costituita una Società la quale ricercò l'aiuto delle Banche e capitali per tre milioni. E non appena l'idea fu lanciata le sottoscrizioni per quella impresa giunsero a cinque milioni. [...] Seppe che il gruppo faceva capo alla Banca di Sconto e che l'organizzatore era certo De Feo. Ebbe allora un abboccamento con lui che in massima accettò l'idea. Questi finanziatori non intenderebbero fare un guadagno finanziando le nostre feste. Essi prenderebbero un interesse commerciale del denaro che impiegherebbero nell'impresa, sopportando in proprio ogni eventuale perdita e, qualora ci fosse un utile, questo destinerebbero ad associazioni di combattenti o a quegli altri scopi che il nostro Comitato potrebbe indicar loro. Quanto al modo del finanziamento [...] non elevarono difficoltà. Ebbe dichiarazioni che uno degli scopi per cui questo gruppo di finanzieri potrebbe assumersi l'impresa è quello appunto di valorizzare l'Italia e di fare affluire denaro estero»⁵⁵. Ma per sondare nel merito un simile campo dei miracoli occorrevano persone esperte e così l'adunanza venne aggiornata al pomeriggio, in modo da poter invitare l'avvocato Guido

⁵⁵ ASCF, FI 5064, 1/B, Verbali Commissione Provvisoria, 7. Al kolossal che sarebbe stato girato a Firenze, *Dante nella vita e nei tempi suoi*, messo in scena da Domenico Gaido su soggetto e sceneggiatura del drammaturgo Valentino Soldani, collaborò una folta schiera di consulenti: Sem Benelli, Guido Biagi, Paolo Boselli, Vittorio Cian, Isidoro Del Lungo, Alfredo Galletti, Guido Mazzoni, Giuseppe Lando Passerini, Luigi Pietrobono, Luigi Rava, Corrado Ricci, Vittorio Rossi, mons. Enrico Salvatori, Francesco Torraca. Inizialmente fu finanziato dal conte Giovanni Montalbano, ma il 31 luglio 1920 fu costituita la nuova società "V.I.S. Visioni Italiane Storiche", con un capitale azionario di tre milioni e mezzo e la partecipazione dell'avvocato Luciano De Feo, che se ne distaccò ben presto. Fin dal giugno 1920 nel programma dell'impresa, che provvide a realizzare imponenti stabilimenti cinematografici in via delle Panche (cfr. Ugo Ojetti, *La casa di Dante a Rifredi*, nel «Corriere della Sera», 10 dicembre 1921), si prevedeva che i costumi di scena «potranno essere in primo luogo eventualmente noleggiati e sfruttati durante le feste dantesche a Firenze e fuori, per cortei, giuochi antichi, spettacoli all'aperto ecc.»; cfr. anche Valentino Soldani, *La polemica per il "Dante"*, in «Kines», 26 agosto 1920: «finito il nostro film, avremmo messo a disposizione del Comitato fiorentino una ricostruzione di Firenze trecentesca sopra un'estensione di più che sessantamila metri quadri, migliaia di costumi *esattissimi*, attrezzi, strumenti, apparati per queste pensate coreografie». D'altra parte, nelle riunioni della commissione per il centenario dantesco più di una volta si propose di ricorrere ai costumi e alle scenografie della V.I.S. - Il film fiorentino su Dante, anche per il fallimento della società di produzione, uscì in ritardo e cominciò a circolare solo dal 1923. Rispetto all'analoga pellicola realizzata da Caramba [Luigi Sapelli] per la Tespi di Roma, e intitolata *La mirabile visione* (1921), l'accoglienza del pubblico fu tiepida, piuttosto negativa quella della critica: cfr. Gaetano Strazzulla, *Il kolossal a Firenze negli anni venti. Gli stabilimenti di Rifredi*, nel vol. *La Toscana e il cinema*, a cura di Luca Giannelli, Firenze 1994, pp. 171-88. Sugli aspetti linguistici di questa e altre pellicole "dantesche", cfr. Sergio Raffaelli, *La lingua nel cinema muto*, Firenze 2003, pp. 47-63.

Treves, presidente della Leonardo e pratico del mercato azionario, e Luigi Abeni della Banca Commerciale.

Alla ripresa dei lavori Ogetti fu subito chiaro: «sembra impossibile che questa gente venga qua a rischiare i suoi capitali senza la sicurezza di un grosso guadagno»; ma i due nuovi convocati si espressero in modo ancor più convincente. Secondo Treves «il programma di Benelli è bello e vasto», ma non poteva fare a meno di riscontrare «una sproporzione fra il programma stesso e i tre milioni che sono stati richiesti al Governo e che non potranno certamente essere sufficienti». Poi mostrò che non c'era «troppo da sperare nella lotteria, nella sottoscrizione e nei francobolli». Mentre, riguardo al consorzio finanziario per il film dantesco, non vedeva «cosa noi potremmo offrire a questi signori in corrispettivo delle somme che potrebbero anticiparci». E Abeni aggiunse che «chi si dedica ad imprese di carattere aleatorio, come può essere il finanziamento di festeggiamenti, in genere ricerca forti guadagni e non rischia i propri capitali se non con quella prospettiva»⁵⁶.

Scartati dunque i cinematografari fiorentini, i quali l'anno dopo andarono per conto loro incontro a fallimento, da quel momento la costruzione architettata da Benelli cominciò a vacillare. Nell'adunanza del primo giugno Ogetti riferì di un colloquio in cui il ministro Torre «ebbe a partecipargli che il Governo non avrebbe concesso i tre milioni che erano stati richiesti dall'On. Benelli, ma che egli aveva ottenuto che fosse stanziata una somma di 2.000.000 da ripartirsi fra Firenze, Ravenna e Roma, intendendosi che la maggior parte di questa somma dovesse essere erogata per Firenze»⁵⁷. Ma la vita residua del governo Nitti era alle ultime battute, e solo in extremis, il 14 giugno, il giorno prima dell'insediamento del nuovo governo Giolitti, il ministro Torre inviò un telegramma a Del Lungo annunciando la concessione dei due milioni.

Giunto alla Minerva, Croce, informato da alcuni Fiorentini malcontenti delle spettacolari trovate benelliane, non mise tempo in mezzo e il 2 luglio scrisse al regio commissario, che evidentemente si era rivolto al nuovo ministro per avere assicurazioni, e al presidente della Dantesca due lettere che fecero cadere ogni speranza⁵⁸. La missiva a Nencetti diceva così:

⁵⁶ ASCE, FI 5064, 1/B, Verbali Commissione Provvisoria, 8.

⁵⁷ Ivi, 10. Fra la corrispondenza relativa alle celebrazioni dantesche (ASCE, FI 5066), una lettera del 27 maggio 1920 da Roma di Ogetti a Nencetti: «Caro Commissario, ho veduto l'on. Torre. Ha avuto *due* milioni; ma nei due milioni devono entrarci anche le feste di Ravenna e di Roma. S'intende che la grandissima parte dei 2 milioni spetta a Firenze. Chiede a noi di fare uno schema di ripartizione della somma, e di vedere esattam. quanto potrà costare ciascuna iniziativa di Firenze».

⁵⁸ Sui colloqui che Croce ebbe in quei giorni coi festaioli fiorentini, si veda la n. 6. Di sicuro incontrò Sem Benelli, secondo quanto riporta un verbale esaminato da Greco, *La mostra «Fiorentina*

Questo Ministero non dispone ancora di alcun fondo in bilancio per contribuire alle spese delle onoranze, che saranno tributate alla memoria di Dante, nel VI centenario della sua morte, in codesta e in altre città.

La somma di due milioni cui accenna la S.V.I., non può venire iscritta in bilancio, ed essere quindi disponibile, se non per disposizione di legge speciale; e le presenti circostanze non consentono di presentare al Parlamento un disegno di legge per la richiesta della predetta somma.

Pertanto io non posso, ora, fare alcuna promessa o dare affidamento per la concessione di fondi a codesto Comitato esecutivo pei festeggiamenti con cui Firenze si propone, nel prossimo anno, di solennizzare il VI Centenario della morte dell'Allighieri⁵⁹.

primaverile», cit., p. 24, n. 26. Echi di quella discussione con Croce si colgono in un intervento del letterato pratese dei primi di agosto: «nelle interviste e nei colloqui che ha avuto con me e con altri a proposito del centenario dantesco il Ministro Croce ha dimostrato di non comprendere affatto l'importanza nazionale, umana, mondiale dell'avvenimento, resa maggiore e più politicamente espressiva dal tempo in cui cade la ricorrenza. | Egli invece crede che si tratti di una questione meramente letteraria e la immiserisce in una maniera così miope, così falsamente morale, che se egli non fosse in questo momento un ministro d'Italia, non metterebbe conto nemmeno di ragionare intorno a quello che ha detto. | Inoltre, come un letterato qualsiasi, è riuscito a formare il pettegolezzo intorno a una idea che era elementare e nitida: onorare Dante ed in Dante la stirpe nostra, onorarlo per il passato e per l'avvenire con un solenne esempio di religione e d'amore in questa ora in cui per la pace e per la guerra le nazioni tutte si stringono intorno ai segni più alti della loro tradizione. [...] | Egli tende a ridurre l'onore che dovrà tributargli come Ministro dell'Istruzione quasi a malincuore o per forza, ad una misera contestazione critico-morale-filologico-archeologica velata da mille pregiudizi e da mille considerazioni, tronfie e dottrinali. | Egli non capisce, quasi preoccupato di essere creduto troppo corrico, che tutto il popolo d'Italia – e specialmente quello di Firenze – sente che bisogna nel nome di Dante riaprire alla gioia, alla fede, alla convinzione dei nostri destini, l'animo oppresso e stanco. | Egli non intende che per gli italiani Dante è più della Divina Commedia, è più di tutta l'opera sua, perché significa in sintesi sublime la giustizia, la grazia, la poesia del sentire italico ed è il simbolo della nostra missione nel mondo. Egli non capisce come un governo, degno del popolo italiano, dovrebbe cogliere questa occasione come la più bella che poteva capitargli, per affermare solennemente e degnamente che tutto il popolo d'Italia si unisce nella ferma religione del nostro genio molteplice e fecondo, per ora e per sempre. | Vorrei vedere in questo caso che cosa farebbero l'America l'Inghilterra o la Germania, tanto cara al Ministro Croce! Ma Benedetto Croce sofistica, distingue, pesa con la sua bilancetta quello che è imponderabile e che è il sentire della gente nostra, che tutta quanta si sveglierebbe nel nome di Dante, se il Governo d'Italia fosse degno dell'Italia» (Roberto Rocco, *Per le onoranze al Poeta: consensi e dissensi. Sem Benelli* [intervista], nel «Nuovo Giornale», 10 agosto 1920). ~ Se l'atteggiamento di Croce era chiaro e in certo modo prevedibile, a indurlo a bloccare il programma ideato a Firenze furono tuttavia alcuni Fiorentini – fra cui probabilmente Ojetti – che non condividevano le scelte di Benelli: ne accennano, nelle rispettive interviste del 7 agosto 1920 e del 20 febbraio 1921 riportate alla n. 6, sia il filosofo che lo stesso Benelli, il quale parla di «inerzia» e «ostilità» fiorentine. Va anche detto che il letterato pratese non partecipò a nessuna delle adunanze che la commissione dantesca tenne nel 1921 (cfr. n. 83).

⁵⁹ Le lettere a Nencetti e Del Lungo, oltre che nel fascicolo della corrispondenza sono trascritte nel verbale della seduta dell'8 luglio (ASCF, FI 5064, 1/B, Verballi Commissione Provvisoria,

Le lettere furono rese note e soppesate nell'adunanza dell'8 luglio, anche se, come disse Del Lungo, la presa di posizione di Croce «non lasciava adito a discussioni». E del resto c'era poco da fare: il governo, lo ricordava Ojetti, «ha preso impegno di non fare decreti legge», mentre il ministro «non intende portare la proposta di legge alla Camera». Nonostante ciò, il commissario Nencetti, in data 12 luglio, così rispose al ministro:

Eccellenza, ho comunicato alla Commissione Esecutiva per la commemorazione del secentenario dantesco la lettera del 2 Luglio corrente. [...]

La Commissione, dopo tale comunicazione, mi ha dato incarico di significare a V.E. che avendo S.E. Torre partecipato con telegramma del 14 giugno decorso al Sen. Del Lungo, Vicepresidente della Commissione, che «con decreto in corso erano stati concessi due milioni per le feste dantesche», essa, sicura che ormai ogni difficoltà d'ordine finanziario fosse superata, procedeva a costituire sollecitamente il Comitato Generale per la commemorazione e le varie Commissioni speciali incaricate di attuarne le singole parti. [...]

Nella mia lettera del 2 Giugno u.s. si indicavano a S.E. il Ministro Torre, per sommi capi, quali sarebbero state le linee generali del programma della commemorazione: una mostra d'arte italiana del trecento in Palazzo Vecchio; l'edizione nazionale delle opere di Dante e alcune mostre dantesche, a cura della benemerita Società Dantesca Italiana; un'Esposizione d'arte moderna; una mostra di arte decorativa e industriale e più specialmente una mostra dell'arredo della casa a cura dell'artigianato toscano; un congresso degli studi classici a cura dell'Atene e Roma; il doveroso restauro di alcuni insigni monumenti fiorentini del tempo di Dante; una rivista della migliore antica musica italiana. [...]

14); questa la lettera al presidente della Dantesca: «Circa la somma che un telegramma del mio predecessore le annunziava essere stata destinata alle onoranze dantesche, io debbo far noto alla S.V. Ill.ma che veramente dal Ministro del Tesoro si ottenne risposta non negativa alla richiesta di stanziamento in bilancio di un fondo straordinario di due milioni per le onoranze da tributare alla memoria di Dante nel VI° Centenario della sua morte; ma detto fondo non è stanziato né disponibile, bensì occorre per averlo, un'apposita legge. Ora, per diverse considerazioni e circostanze non sembra sia in questi momenti opportuno far presentare al parlamento un disegno di legge, con cui chiedere due milioni per le spese straordinarie suaccennate. | Onde mi trovo nella necessità non soltanto di non potere, ora, concedere o confermare la concessione di alcuna somma, ma anche di non poter dare alcun affidamento al riguardo». Al verbale è allegata una lettera, su carta intestata "Camera dei deputati" e datata 30 giugno 1920, di Benelli, assente a quella adunanza: «Caro Commissario, le telegrafo. Avrei bisogno urgente di quelle indicazioni che mi servono a fissare il definitivo programma delle feste. | Questo le dico perché il nuovo Ministro pare sia contrario a concedere denaro, né l'altro fece a tempo a concludere con un decreto legge. | Quanto le chiedo mi servirà per rivendicare il nostro diritto e dire il fatto mio a chi è contrario. | La terrò informata di tutto perché il fatto nuovo che speriamo non sia decisivo muta tutto il nostro piano».

Non posso nascondere a V.E. che gli eminenti cittadini che fanno parte della Commissione e de' quali alcuni sono chiare illustrazioni delle lettere, delle arti e della finanza, hanno accolto la comunicazione con un senso di sorpresa e di sommo dolore.

Credo di dovere aggiungere che se sulle intenzioni della Commissione su alcune parti del programma sono corse voci esagerate ed anche erronee, per modo che s'è potuto credere in taluni ambienti che Firenze, nell'anno prossimo, volesse cogliere l'occasione del centenario dantesco per indire una serie di festeggiamenti non certo dicevoli al momento storico attuale, il programma che più sopra ho ricordato e che ha raccolto il consenso di uomini di ogni parte politica basta a provare quali siano invece le intenzioni della Commissione, intenzioni ispirate al concetto di dimostrare al mondo l'energia e il senso d'arte che ancora, per fortuna d'Italia, permangono nel nostro popolo.

Nencetti, ovviamente, sorvolava sulle parti più effimere dei festeggiamenti, puntando ad ottenere comunque qualcosa dei contributi promessi. Ma nella sua replica del 24 luglio Croce, che nel frattempo aveva potuto esaminare la documentazione presente al ministero e si era reso conto di ciò che era stato fatto e non fatto, fu ancora più fermo:

Nella mia lettera del 2 luglio corr. [...], ebbi occasione di dire alla S.V.I. come io non avessi i due milioni di cui poter disporre per la celebrazione del sesto centenario dalla morte di Dante; e come, per averli, abbisognasse una legge speciale. Devo confermarLe, che non credo di potere, nelle presenti circostanze, chiedere al Parlamento l'accennata somma.

Intanto mi piace rilevare, che alla edizione nazionale delle opere di Dante, in vista del prossimo centenario, già provvide lo Stato con la legge del 19 luglio 1914, n. 729; e confido che la Società Dantesca Italiana potrà, per il venturo anno 1921, assolvere, almeno in parte, il compito affidatole. Inoltre, per ciò che riguarda Firenze, a cura di questo Ministero il fonte battesimale del bel San Giovanni sarà ricomposto qual era; sarà rimesso in S. Pietro Scheraggio il pulpito su cui Dante arringò, e che ora trovasi nella chiesetta di S. Leonardo in Arcetri; sarà provveduto al restauro della parte demaniale del Palagio dell'Arte della Lana e alla sistemazione dello accesso alle due sale di Or San Michele, in una delle quali dovrà trovar luogo l'archivio iconografico dantesco.

Con gli ordinari mezzi del bilancio io mi propongo anche di dare un aiuto nelle spese per il congresso degli studi classici, e di altri convegni di studiosi, con cui si voglia solennizzare il centenario dantesco.

Considerate le presenti condizioni, e i mezzi disponibili, ritengo che, per la

parte sua, lo Stato non indegnamente concorra ad onorare la memoria del sommo nostro poeta⁶⁰.

Croce non opponeva un rifiuto netto, ma quei fondi che ora erano da lui previsti parevano briciole agli occhi dei festaioli fiorentini. Così, vista la malaparata, i membri più rappresentativi del comitato – Del Lungo, Biagi, Orvieto, Ojetti, Poggi, Gamba, Pistelli – dettero le dimissioni con una lettera al commissario regio Nencetti, che venne pubblicata sulla «Nazione» il 1° agosto 1920:

I sottoscritti invitati dalla S.V. a far parte di un Comitato per le onoranze a Dante Alighieri nel Sesto centenario della morte, avendo accettato l'incarico e dato inizio ai lavori perché pensavano fosse doveroso per Firenze e per l'Italia celebrare degnamente quella data, per dimostrare al mondo che pur nelle divisioni e tra le presenti strettezze la nazione è unanime nell'onorare i suoi grandi e capace di commuoversi ed esaltarsi per motivi puramente ideali, ricevuta comunicazione dalla S.V. delle due lettere di S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione, con le quali si annunzia che lo Stato non intende più mantenere il contributo concesso [...] e fissato nella somma di L. 2.000.000 da ripartirsi fra le città di Firenze, Ravenna e Roma, mentre protestano per la improvvisa ed ingiustificata mancanza ad un esplicito impegno del Governo e confidano che la città di Firenze troverà modo di manifestare il proprio rammarico con la voce della stampa, delle autorità e del Parlamento, sicuri di interpretare la volontà anche dei colleghi assenti, rinunziano all'incarico loro affidato, affinché la S.V. abbia maggiore speditezza per prendere nell'interesse e in rappresentanza del Comune quei provvedimenti che riterrà opportuni⁶¹.

E in effetti “la voce delle autorità e del Parlamento” s'incaricò immediatamente di manifestare il rammarico dei dimissionari. Già il 31 luglio, ancor prima che il caso tracimasse nei giornali, Sem Benelli, insieme al deputato socialista Guido Marangoni, presentò un'interrogazione in parlamento per sapere come il presidente del consiglio e il ministro Croce intendessero «ono-

⁶⁰ ASCF, FI 5066, Corrispondenza col Ministero della Pubblica Istruzione. Nencetti scrisse ancora al ministro il 4 ottobre, elencando nel dettaglio le somme occorrenti per le singole voci del programma dantesco: cfr. n. 74.

⁶¹ La lettera, non datata, in duplice copia su carta intestata della “Leonardo”, in ASCF, FI 5064, 1/B Verbalì della commissione provvisoria (sulla seconda copia è aggiunta in calce la data della pubblicazione sulla «Nazione», dove apparve all'interno dell'articolo di Ferdinando Paolieri, *Improvviso crollo del '21*, 1° agosto 1920).

rare la memoria di Dante Alighieri nella ricorrenza del sesto centenario della sua morte»⁶². Nei giorni successivi, sempre insieme a Marangoni, predispose un disegno di legge per ripristinare il finanziamento dei due milioni, la cui gestione sarebbe stata ora affidata ai tre sindaci e a un comitato di parlamentari e senatori; e si dette da fare per ottenere le adesioni di quasi trecento politici di vario orientamento, fra le quali quelle degli ex presidenti del consiglio Orlando e Nitti e degli ex ministri Berenini e Torre. Tale disegno di legge fu effettivamente presentato l'8 agosto e se ne trattò diffusamente sui giornali⁶³. Ma poi non venne mai ammesso alla discussione, forse anche perché Croce fece sapere che, se si fosse arrivati a tanto, avrebbe dato le dimissioni⁶⁴.

La "voce della stampa", per parte sua, fu ancora più rimbombante, e si fece sentire per diverse settimane con un continuo e insistente martellamento di articoli e interventi a favore e, per lo più, contro la decisione del ministro⁶⁵. Particolarmente agguerrito il «Nuovo Giornale» di Firenze, che aveva aperto la polemica fin dal 2 agosto e poi pubblicato la già citata intervista a Croce del 7 agosto⁶⁶. Nei giorni successivi dette largo spazio a un'inchiesta-fiume a

⁶² *Atti parlamentari. Camera dei deputati*, Legislatura xxv, tornata del 31 luglio 1931, p. 4504, Interrogazione parlamentare. Cfr. l'articolo *Feste o festival?*, nel «Resto del Carlino», 3 agosto 1920.

⁶³ Cfr. *Atti parlamentari. Camera dei deputati*, Legislatura xxv, seconda tornata dell'8 agosto 1931, p. 5157: «I deputati Benelli, Marangoni ed altri hanno presentato una proposta di legge, la quale sarà inviata agli Uffici per l'ammissione alla lettura». Fra gli articoli di giornale apparsi in proposito, alcuni si mostrarono, tuttavia, abbastanza favorevoli alla posizione del ministro: Gherardo Marone, *Letteratura parlamentare. Dante e il festino*, nel «Mezzogiorno», 8 agosto 1920; Giuseppe Prezzolini, *Per il centenario dantesco. La proposta di Benelli*, «L'Epoca», 10 agosto 1920; [Emilio Cecchi], *Due milioni al povero Dante!*, «La Tribuna», 10 agosto 1920; *Il progetto Benelli-Marangoni per il centenario dantesco*, nel «Giornale d'Italia», 10 agosto 1920.

⁶⁴ Così il trafiletto *Il ministro Croce minaccia di dimettersi*, nella «Gazzetta del Popolo», 16 agosto 1920: «L'on. Benedetto Croce ministro dell'istruzione pubblica, avrebbe manifestato fra i suoi amici la propria indignazione per la presentazione da parte degli onorevoli Benelli e Marangoni della proposta di legge con cui è chiesto un contributo dello Stato per festeggiare il Centenario dantesco. | L'on. Croce ha rifiutato già questo concorso finanziario e avrebbe soggiunto essere pronto ad abbandonare la Minerva se la Camera approvasse quella proposta di legge»; cfr. anche *Benedetto Croce contro la proposta Benelli-Marangoni*, ne «Il Pungolo», 17 agosto 1920.

⁶⁵ Oltre agli articoli indicati alla n. 63, si vedano Mario Malan, *L'abbandono delle feste dantesche*, nel «Giornale d'Italia», 3 agosto 1920; *I mancati fondi per il centenario dantesco. L'opinione di alcuni parlamentari*, nella «Nazione», 3 agosto 1920; U. Ogetti, *Dante nel 1865, Dante nel 1921*, nel «Corriere della Sera», 8 agosto 1920; *Il centenario dantesco soppresso dalla Minerva*, nel «Marzocco», 8 agosto 1920; *L'aspra polemica politico-letteraria nel centenario dantesco*, nella «Nazione», 10 agosto 1920; *La letteratura in armi per il Secentenario Dantesco. Quel che dice il prof. Del Lungo*, ivi, 11 agosto 1920.

⁶⁶ Cfr. Mario Tinti, *Il negato concorso del Governo per le onoranze dantesche e le dimissioni del Comitato fiorentino*, nel «Nuovo della sera», 2 agosto 1920; *Ciò che farà il Ministro della Pubblica Istruzione per onorare Dante*, nel «Nuovo Giornale», 4 agosto 1920; R. Rocco, *Il concorso dello Stato*

puntate, con pareri, lettere, interviste di politici, scrittori, uomini di cultura⁶⁷. Inchiesta che tenne banco fin quando il filosofo pensò bene di mostrare

per il centenario dantesco. *Nostra intervista al Ministro della Pubblica Istruzione*, ivi, 7 agosto 1920. – Che fosse soprattutto il «Nuovo Giornale», allora diretto da Athos Gastone Banti, ad accanirsi intorno ai mancati finanziamenti e a criticare l'intransigenza crociana (v. anche la n. seguente), non deve stupire: si trattava del quotidiano fiorentino che aveva sostenuto apertamente la campagna elettorale di Sem Benelli, il quotidiano più vicino ai nazionalisti e agli ambienti massonici (cfr. R. Bianchi, *Massoneria, società e politica tra Grande guerra e fascismo*, nel vol. *La massoneria a Firenze. Dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, a cura di F. Conti, Bologna 2007, pp. 337-416, in part. pp. 391-93) e che più caldeggiava le celebrazioni dantesche. Nell'organizzare le quali un ruolo decisivo lo ebbero proprio personaggi legati alla massoneria, dai promotori ai più alti livelli, a partire dai ministri Berenini e Torre, fino a diversi importanti membri delle istituzioni culturali coinvolte e dei comitati organizzatori, a partire da Benelli. Va poi ricordato che anche altre iniziative riformatrici di Croce alla Pubblica Istruzione furono sistematicamente contrastate dalla massoneria: cfr. G. Tognon 1990, pp. 401-404, che vede in ciò la causa della confluenza col fascismo dei gentiliani: «Questo – dei rapporti tra lo Stato e la massoneria – era un capitolo dolente dell'intera vicenda scolastica italiana, non tanto perché si configurassero allora rapporti eversivi [...], ma perché una volta che fosse descritto probabilmente acquisterebbe nuova luce anche la parabola di molta parte dell'attualismo pedagogico, teorico e pratico, verso il fascismo e verso Mussolini. Agli occhi di quegli innamorati della scuola che erano certi idealisti, l'avvento di un nuovo regime, almeno fino al 1924, venne a rappresentare la prima decisa risposta dello Stato e della Nazione – così come essi la intendevano, cioè antiaffaristica ed eticamente proiettata verso il raggiungimento di ideali di dignità, cultura e autorità civile e morale – all'isolamento in cui si era venuta a trovare ogni progettualità politica, mai riconosciuta e accolta negli anomali ma potentissimi circoli decisionali extraistituzionali» (pp. 402-403).

⁶⁷ L'inchiesta-fiume prese avvio nella terza pagina del «Nuovo Giornale» il giorno dopo l'intervista al ministro e proseguì in un crescendo volto a contrastare la decisione governativa: M. Tinti, *Fervore di discussioni e palpiti di fede; La polemica dantesca dopo la nostra intervista a Benedetto Croce* [A. Torre, G. Marangoni, G. Nencetti, P. Rajna, G. Poggi, Flaminio Pellegrini, Marco Praga, Silvio Zambaldi, S. Benelli, U. Ogetti], 8 agosto 1920; *Per le onoranze al Poeta consensi e dissensi* [S. Benelli, I. Del Lungo, F. Martini, G.L. Passerini, Arturo Codignola, Alessandro Varaldo, Antonio Garbasso], 10 agosto; *Tutto il mondo politico e letterario d'Italia partecipa al dibattito sollevato dal Nuovo Giornale* [G. Biagi, Antonio Fradeletto, A. Orvieto, Filippo Turati, Renato Fucini, Orlando Grosso, Giuseppe Baffico, Mario Maria Martini, Giovanni Monleone], 11 agosto; *I più chiari ingegni d'Italia partecipano alla nostra polemica dantesca* [Alessandro Chiappelli, Guido Mazzoni, Pio Schinetti, Guido Zucca, Alberto La Pegna, Luigi Gasparotto], 12 agosto; *La polemica sulle onoranze dantesche appassiona sempre di più l'Italia intellettuale* [E.G. Parodi, Innocenzo Cappa, Luigi Frontini, Giovanni Bordiga], 13 agosto; *Opposizioni e difese* [U. Ogetti, Augusto Mancini, Enrico Ferri], 18 agosto; *Le conclusioni della nostra inchiesta sulla celebrazione seicentaria di Dante*, 19 agosto; *Echi della polemica dantesca* [Giuseppe Salvatore Gargano], 20 agosto; *Echi del referendum dantesco. Due risposte originali di Guido Da Verona e F.T. Marinetti*, 25 agosto. – Una rassegna di tale vivace e talora pretestuosa polemica non sarebbe priva d'interesse, ma ci porterebbe fuori strada. Segnalo soltanto il lapidario ed emblematico giudizio di Renato Fucini, intervistato a Empoli nella sua camera d'ammalato (sarebbe morto nel febbraio del 1921), un giudizio che ce lo mostra alla fine della vita ancora con la mente lucida e battagliera di Neri Tanfucio: «Se la genia dei Pigmei che, presuntuosa e malvagia, popola ora l'Italia, volesse ormai onorare degnamente e con poca spesa il «Gigante», dovrebbe non occuparsi di Lui!».

coi fatti come si sarebbe dovuto celebrare Dante. La posizione crociana, pur condivisibile in astratto, era comunque destinata a suscitare quasi solo avversione per la sua intransigente durezza e una certa incomprendione verso il comune sentire del momento, come notò Fortunato Buzzi, sindaco di Ravenna: «Il sen. Croce vorrebbe contenere il programma del centenario in limiti strettamente di carattere culturale, e in parte è giusto. Ma ognuno capisce che se il carattere prevalente può essere questo, non ne deve andare esclusa però la manifestazione di un sentimento popolare naturalissimo dopo gli avvenimenti storici recenti che si sono compiuti»⁶⁸.

Al di là delle decisioni del ministro, qualcosa del pensiero di Croce nei confronti di Dante e della sua critica al “dantismo” già si poteva capire da alcuni saggi che il filosofo aveva pubblicato nel corso di quei mesi e che andarono a costituire i capitoli iniziali del volume *La poesia di Dante*, stampato nel novembre 1920, seppur con la data 1921⁶⁹. Un volume importante, che resta fra i più significativi di quelli apparsi per l'occasione, nel quale «con scandalo dei dantisti, si presupponeva che non tutto fosse oro di coppella nell'opera di Dante, e che fosse ormai giunta l'ora di sconsacrare tale opera e di sottoporla, come ogni altro prodotto umano, a esame critico»⁷⁰.

Ma oltre al suo contributo come studioso, Croce volle scendere direttamente sul terreno di quelle celebrazioni nazional-popolari su cui era stato sfidato, presentandosi in anticipo su tutti, il 14 settembre 1920, all'inaugurazione a Ravenna dell'anno dantesco. Visitò la tomba di Dante, s'interessò ai monumenti che sarebbero stati oggetto di restauro e tenne un discorso in quella che diverrà la “Sala dantesca” della Classense. Un discorso in cui, anticipando concetti che si ritrovano nelle ultime pagine del volume su Dante, non a caso poneva l'accento «su quello che deve essere, in questa occasione come sempre, il culto interno di Dante: sulla relazione vera e salutare dei nostri spiriti con lo spirito di lui», e mostrava l'inganno e l'infondatezza di ogni interpretazione

⁶⁸ *Per Dante. Intervista al Sindaco di Ravenna*, nel «Giornale d'Italia», 14 agosto 1920.

⁶⁹ Cfr. Benedetto Croce, *La metodologia della critica letteraria e la «Divina Commedia»*, in «Giornale critico della filosofia italiana», I, 1920, pp. 241-58; Id., *Intorno alla storia della critica dantesca*, nella «Nuova Antologia», CCVII, luglio 1920, pp. 3-21; Id., *Il Dante giovanile e il Dante della «Commedia»*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», Memoria, n. 5, 1920. Tali interventi, appena usciti, furono subito finemente criticati da Ernesto Giacomo Parodi, *Croce dantista*, nel «Marzocco», 12 settembre 1920.

⁷⁰ Dionisotti 1967, p. 291. Sul volume crociano cfr. Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1965], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, pp. 69-112; Mario Fubini, *Rileggendo la «Poesia di Dante» di Benedetto Croce*, in «Cultura e scuola», 13-14, 1965, pp. 7-19. Ma v. soprattutto Ghidetti, *Il Dante di Croce e Gentile* [2016] (nel portale web della Treccani), che confronta l'interpretazione crociana con quella più articolata e approfondita del filosofo siciliano.

viziata dall'ideologia o da ragioni politiche contingenti, sebbene, proprio in quei giorni che vedevano l'avvio dell'occupazione delle fabbriche, la politica contingente un qualche riflesso l'avesse anche nelle sue parole:

È probabile che, durante quest'anno dantesco, molti celebreranno in Dante il più ispirato apostolo della nazionalità italiana, o il maestro della vita morale e politica: così come per il passato egli fu variamente adoperato a insegna e sussidio delle pratiche lotte [...].

Ma il Dante, di cui così si è parlato e così ancora si parla e si parlerà in futuro, non è il Dante della realtà, sibbene il Dante simbolo; perché è sorte che tocca agli uomini sommi di fungere da simbolo nel corso dello svolgimento storico, e di essere tratti fuori dei loro tempi e dei problemi che effettivamente li occuparono, e idealizzati secondo i nuovi bisogni sociali e individuali. Nella sua realtà, Dante non può rispecchiare gl'ideali dei nostri tempi, appunto perché egli fu d'altri tempi ed ebbe suoi proprî ideali; e forse converrebbe aggiungere che né egli né altro uomo mai è realmente un ideale, per la ragione che l'ideale non si rinsera nei limiti di nessun individuo, per grande che esso sia.

Dante, nella sua realtà, fu e resta un poeta, uno dei più eccelsi poeti, che ci presenti la storia [...].

E come a poeta noi dobbiamo accostarci a lui, come poeta riceverlo nella nostra anima, come poeta farlo vivere in noi e trarre da lui vitale nutrimento. [...] Non v'infiggerò allusioni, sempre alquanto triviali, ai giorni che corrono di aspre lotte, né untuosi sermoncini sulla concordia e pace da promuovere. Come filosofo, so che non c'è nel mondo altra concordia che quella discorde; e come uomo, fuori dei miei studi, sono anch'io uomo di parte, e ho ben segnato il mio posto di combattimento. Ma, con pari saldezza di convinzione, io vi dico che nella poesia noi ci risentiamo veramente uomini e fratelli, e, divisi come pur siamo dalle tendenze politiche e sociali, cozzanti tra noi violentemente, ci riuniamo in essa come in un tempio e riacquistiamo la coscienza che, volendo in apparenza cose diverse ed opposte, in sostanza tutti sentiamo le stesse cose, vogliamo tutti lo stesso, noi creature mortali, e tutti lavoriamo allo stesso fine⁷¹.

Pensieri più che giusti e opportuni e coraggiosi sia in quell'occasione che in via generale. Ma che, come s'è accennato, segnavano anche la distanza del filosofo dalla drammatica realtà che allora si stava vivendo e in cui Dante era

⁷¹ Croce 1948, pp. 248-49.

ormai ridotto quasi solo a “simbolo” e serviva da bandiera per fazioni agguerrite e spietate battaglie politiche e ideali. Una distanza che poteva mettere pericolosamente sotto scacco il ministro, dato che «in realtà era giunta l’ora, non di speculare sulla poesia e non poesia di Dante, ma di riconoscere la minaccia che si addensava sull’Italia e sulla cultura italiana in ispecie, e di conseguenza agire con accorgimenti e mezzi politici. Che per ovvi motivi [...] Dante fosse tornato alla ribalta come poeta nazionale e si prestasse a travestimenti retorici e maneggi d’ogni sorta, era un fatto che poteva e magari doveva essere deplorato o ignorato dallo studioso, ma era anzitutto un fatto vistoso, importante, che l’uomo politico doveva affrontare e cercare di risolvere a suo vantaggio»⁷². E in effetti quel discorso di Croce più che favorire il “culto interno” di Dante, finì per rinfocolare le polemiche e rendere ancor più accaniti i suoi avversari.

A Firenze, non appena si seppe che Croce sarebbe andato a Ravenna – uno “schiaffo” per chi aveva puntato sulla primazia della città gigliata – il commissario Nencetti, per non rischiare che venissero magari scavalcati anche quei progetti fiorentini sui quali il ministro si era espresso positivamente, tornò a sollecitare alcuni dei dimissionari del comitato dantesco per tentare nuovi approcci a Roma, dove si recò personalmente. Ma padre Pistelli, che era stato anch’egli convocato, si defilò piuttosto risentito, come mostra una sua lettera del 3 settembre a Nencetti:

trovo, tornando a casa, lettere che mi impegnano per domani sera e per domenica; e perciò non mi sarebbe possibile fissare, per andare insieme dal Senatore. A questa difficoltà, un’altra se ne aggiunge più grave; ed è che per la parte che più direttamente mi riguarderebbe – cioè il Congresso classico – non c’è a Firenze assolutamente nessuno, che possa con me dividere la responsabilità d’un qualunque consiglio o suggerimento. Ed io solo non posso né voglio addossarmela, tanto più che la comunicazione ufficiosa riguardante Ravenna è evidentemente fatta per regalare a noi un nuovo schiaffo. Le dirò soltanto che dal 7 al 15 sarà a Roma (per incarichi del Ministero) il prof. Vitelli, che vedrà il Croce. Al Ministro potrebbe essere suggerito che del Congresso classico parlasse con lui. Ma è anche *necessario* – poiché s’è spaventato di certe cifre – richiamare la sua attenzione su questo, che il Congresso classico doveva essere *mondiale*; che il prepararlo costa tempo, denaro e lavoro, quanto è difficile prevedere; e che noi tenevamo molto appunto a questo, che fosse *mondiale*, per essere i primi a rompere il ghiaccio.

⁷² Dionisotti 1967, cit., p. 291.

E a nome della Società Dantesca sarebbe bene far presente a S.E. che la somma di lire 180.000 per l'Edizione Nazionale deve essere cresciuta – se l'edizione s'ha a fare – di tanto quanto da allora a ora è cresciuta di prezzo la carta e la stampa – e in generale la vita. Poiché c'è ancora da lavorare all'estero, e da fare eseguire in pratica all'estero collazioni, copie, foto, grafia, etc. S'aggiunga che la legge notata vuole che sia pagata quella somma in quindicesimi posticipati, all'uscita d'ogni volume! E intanto la Società non ha un soldo per lavorare e ha dovuto in questi giorni *sospendere la stampa* del suo Bullettino, che era la pubblicazione Dantesca più importante che si facesse in Italia.

Questo soltanto potrei dire; ed Ella può, se crede, comunicarlo al Ministro anche testualmente. Fare invece non potrei nulla, perché son solo e... sfiduciato⁷³.

Nel mese di ottobre Nencetti ebbe altri contatti col ministro e preparò un nuovo più contenuto programma dei festeggiamenti⁷⁴. Tuttavia, col riesplodere delle agitazioni sociali nelle campagne e nelle città toscane – anche a Firenze si ebbe l'occupazione delle fabbriche, a cominciare dalle Officine Galileo e del Pignone – la questione delle celebrazioni dantesche passò in secondo piano, per venir ripresa solo a fine anno dalla nuova amministrazione comunale ora dominata dai nazionalisti. Infatti, il voto del 7 novembre per le amministrative, mentre aveva portato a una nuova forte affermazione dei socialisti in diverse aree della Toscana e, in particolare, nella provincia di Firenze dove ottennero più del 60% dei consensi, consegnò il capoluogo della regione all'Unione Politica Nazionale, un blocco di liberali, nazionalisti, ex-combattenti, ma anche social-riformisti e fascisti, che conquistò la maggioranza del consiglio comunale con 48 seggi, mentre ai socialisti ne andarono solo 12⁷⁵. Così il consiglio del 29 novembre poté eleggere come nuovo sindaco il liberale Antonio Garbasso, fisico insigne ma anche interventista e volontario nella grande guerra, a capo di una giunta i cui assessori erano per la metà affiliati alla massoneria⁷⁶.

⁷³ La lettera autografa in ASCF, FI 5064, 1/B, Pistelli cav. Prof. Ermenegildo. In proposito cfr. Pistelli, *E il convegno degli studi classici del '21?*, nel «Marzocco», 5 settembre 1920; Id., *Il R. Commissario di Firenze dal ministro Croce per il centenario dantesco*, nella «Nazione», 4 settembre 1920. ~ Sullo scolopio padre Pistelli (Camaione, 1862-Firenze, 1927), filologo e saggista, fondatore nel 1898 della rivista «Atene e Roma», dal 1903 docente di Grammatica greca e latina presso l'Istituto di studi superiori e poi all'Università di Firenze, figura di rilievo all'interno del comitato dantesco, cfr. la voce dedicatagli da Roberto Pertici, in *DBI*, 84, 2015, che si sofferma in particolare sulla sua militanza intellettuale e sulle sue scelte politiche.

⁷⁴ Cfr. Greco 2020, pp. 29-30.

⁷⁵ Cfr. Domenico Maria Bruni, *Le elezioni amministrative del 1920 in Toscana*, nel vol. *Il biennio rosso in Toscana*, cit., pp. 99-108.

⁷⁶ Cfr. Bianchi 2007, pp. 395-96.

Frattanto, nel mutato clima politico generale di quel tardo autunno, avversato all'interno del ministero, dove impiegati e funzionari mal ne sopportavano solerzia e rigore, come nel mondo della scuola e dell'università, dove proteste e scioperi si susseguivano a oltranza, privo di veri appoggi politici, Croce alla fine dovette presentare quel disegno di legge per le feste dantesche al quale si era opposto con tanta fermezza. A quel punto bisognava comunque prevedere degli stanziamenti, almeno per i restauri da avviare urgentemente. E poi il ministro, in quel periodo così agitato, non poteva mantenere una posizione troppo rigida: se quelle erano le feste dantesche che tutti volevano, bisognava comprendere più che contrastare, come a proposito di qualcosa di assai minor conto, le immagini di "Dante nel Purgatorio" e di "Beatrice che ti faccio andare" allora impiegate come reclame di un lassativo, aveva scritto al patriarca di Venezia⁷⁷.

Il disegno di legge preparato da Croce fu depositato il 9 novembre alla camera, sebbene Giolitti lo avesse disapprovato con gli stessi argomenti che fino allora aveva usato il ministro: l'Alighieri «poteva essere onorato dallo Stato e dal Paese anche senza un così considerevole onere per il bilancio già enormemente aggravato da spese per impellenti necessità»⁷⁸. In ogni caso si trattava di un buon disegno di legge che, oltre al milione ricavato dal bilancio ordinario, stanziava fondi straordinari solo per 1.250.000 lire, ma parsimoniosamente ripartiti nei singoli capitoli di spesa, in modo da facilitarne il controllo e magari da riuscire qua e là a realizzare delle economie. E, com'è comprensibile, vi erano privilegiati i restauri, le pubblicazioni e le iniziative culturali, mentre si escludevano del tutto le carnevalate⁷⁹.

⁷⁷ Al patriarca di Venezia Pietro La Fontaine, che aveva scritto al ministro il 16 agosto 1920 per protestare contro l'impiego dell'immagine dantesca nella pubblicità di una magnesia, così rispondeva il filosofo il 23: «Non mi era ignoto quell'uso alquanto profano del nome di *Beatrice*, ma non c'è modo alcuno d'impedire la giocosità delle *réclames* commerciali. Del resto, tutte le opere celebri danno occasione a scherzi e parodie, come gli uomini celebri a caricature; e la cosa è più innocente che non sembri, e nasce dalla stessa celebrità di quelle persone e di quelle opere, che diventano familiari, e perciò, familiarmente, oggetto di celie. Non bisogna, dunque, a mio vedere, dare importanza a questi scherzi, di genere più o meno sciocco» (Croce, *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore. 1914-1935*, Napoli 1967, pp. 56-57). L'aneddoto fu riportato anche nella quasi-intervista di Oreste Mosca, *Conversando con Benedetto Croce. I due milioni di Dante Alighieri – Miscellanea crociana – "Io son Beatrice che ti faccio andare": l'acqua purgativa e il Patriarca di Venezia*, «Il Mezzogiorno», 26 agosto 1920; quasi-intervista subito smentita sulla stampa da Croce come «del tutto fantastica».

⁷⁸ Cfr. Tognon 1990, p. 369. I documenti relativi allo "Stanziamiento di un fondo straordinario di lire 1.250.000 per le celebrazioni del VI centenario della morte di Dante" (9 novembre 1920-21 marzo 1921), sono nell'Archivio della Camera, Archivio della Camera Regia, fasc. 111, Legislazione xxv. Sessione unica. Iniziative parlamentari.

⁷⁹ Cfr. *La relazione del ministro Croce sulle feste dantesche*, nel «Don Marzio», 6 dicembre 1920.

Appena se ne conobbe il testo, alcuni giornali fecero dell'ironia sul ministro che adesso contraddiceva se stesso⁸⁰. Poteva sembrare, infatti, la capitolazione di Croce: sconfessato anche dal presidente del consiglio, davanti alla commissione parlamentare dovette assumersi «la responsabilità di dire ancora una volta di no, e ancora una volta senza successo, perché il progetto venne discusso l'11 febbraio del 1921, relatore il Boselli, e approvato il 21 marzo alla Camera e il 4 aprile, un giorno prima dello scioglimento delle Camere, benedicente Giolitti, che nel frattempo aveva mutato parere e concesso lo stanziamento»⁸¹. In realtà Croce accompagnò accortamente tutto l'iter legislativo e poi al ministero, coadiuvato da Gentile, volle gestire personalmente e pazientemente tutta quella vicenda fino in fondo⁸².

Anche a Firenze, nel nuovo clima politico, che non riguardò solo l'amministrazione comunale ma investì l'intera la città, il sindaco Garbasso riuscì a

⁸⁰ Cfr. Ugo Ojetti, *Dante e un'altra disgrazia del ministro Croce*, nel «Corriere della Sera», 10 dicembre 1920: «Ed ecco che presenta egli stesso la legge da lui deprecata [...]. Un milione e duecentocinquantomila lire. Anzi onestamente la relazione alla Camera avverte che, oltre quella somma "il Governo ha assunto e in gran parte eseguito altre opere per la stessa celebrazione che importano la spesa di circa un milione". Totale: due milioni e 250 mila lire. [...] Andrea Torre non è più ripudiato, ma superato. | E tutto finirebbe in un amplesso generale se il solito diavolo non ci ficcasse un'altra volta la coda. Nella relazione firmata dal ministro Croce [...] è scritto che con questa somma si compiranno anche "i lavori al bel San Giovanni, ove è già ricomposto il fonte del suo (di Dante) battesimo [...]". | Già ricomposto? Il ministro dell'Istruzione ha purtroppo un'altra volta ingannato Benedetto Croce. Il fonte battesimale dantesco nel Battistero fiorentino non è stato mai ricomposto».

⁸¹ Tognon 1990, p. 370.

⁸² Ancora il 12 maggio il ministro scriveva al Sindaco per avere un preciso rendiconto delle spese: «Nel progetto di legge da me presentato alla Camera dei Deputati per la celebrazione del VI centenario dalla morte di Dante era previsto lo stanziamento della somma di L. 15.000, quale contributo da concedersi alla Società Dantesca Italiana per conferenze e letture dantesche. | La Commissione permanente della Camera dei Deputati per la Istruzione Pubblica e le Belle arti, che esaminò il disegno di legge, propose, fra l'altro – ed io consentii – di conglobare quello stanziamento ed altri del genere in quello previsto per le pubblicazioni dantesche, in modo che nella legge approvata dai due rami del Parlamento figura ora una somma unica complessiva per sussidi a pubblicazioni, conferenze e letture dantesche. | Ciò porta come conseguenza che non può più considerarsi come assegnato alla Società Dantesca un contributo determinato, nella quota fissa di L. 15.000, ma è il Ministro che deve stabilire la somma da concedere alla Società medesima, tenendo presenti le altre domande già pervenute, e dirette a ottenere sussidi per conferenze e letture, delle quali secondo il primitivo progetto, non si sarebbe dovuto tener conto. | Con lettera in data odierna ho fatto pertanto analoga comunicazione al Presidente della Società Dantesca, pregandolo di farmi conoscere con precisione il programma delle conferenze e delle letture che essa si propone di attuare in occasione delle onoranze dantesche e la spesa che presumibilmente essa dovrà sostenere a tal uopo, in modo che io possa con piena cognizione decidere circa il contributo da assegnare e la determinazione dell'importo, in relazione alle altre richieste presentate al Ministero per lo stesso scopo» (ASCE, FI 5066, Corrispondenza col Ministero della Pubblica Istruzione: il documento è dattiloscritto, ma presenta ritocchi di mano del ministro).

imprime ai programmi per il centenario dantesco una rinnovata vitalità e un carattere diverso, ancor più in sintonia con le vicende che si erano susseguite e le aspirazioni dei nazionalisti. Il 12 dicembre 1920 i rappresentanti delle tre città coinvolte erano stati convocati a Roma per coordinare al ministero le iniziative ed evitare sovrapposizioni nel calendario delle celebrazioni: quelle di settembre, per esempio, a Ravenna si sarebbero svolte dall'11 al 14, a Firenze dal 15 al 18, a Roma dal 20 al 21.

Così la giunta fiorentina, nell'adunanza del 20 dicembre, ritenendo che le varie commissioni precedentemente nominate fossero da considerarsi sciolte, e che «il Comune di Firenze, pure tenendo conto del breve tempo che oramai ne separa dal 1921 e la modestia dei contributi finora promessi dallo Stato, debba in modo degno delle tradizioni e del decoro di Firenze e con legittimo orgoglio cittadino celebrare la solenne ricorrenza», deliberò di costituire «uno speciale comitato» per attuare e coordinare le varie iniziative, chiamandone a far parte – presidente il sindaco, vice lo storico Luigi Pareti assessore alle Belle Arti, segretario il funzionario Alfredo Lensi – oltre ai noti Luigi Abeni e Ugo Ojetti, dei membri del tutto nuovi: il pittore Galileo Chini e l'architetto Adolfo Coppedè consiglieri comunali, gli architetti Enrico Lusini e Agenore Socini, soprintendente ai monumenti; inoltre due rappresentanti della Dantesca, che saranno Del Lungo e Biagi; e un rappresentante della Società Atene e Roma, che fu il latinista Felice Ramorino. Nel gennaio 1921, con successive delibere, furono aggiunti Angiolo Orvieto, il principe Filippo Corsini, Sem Benelli (che tuttavia non partecipò a nessuna adunanza), Sebastiano Del Buono, consigliere comunale social-riformista e presidente della deputazione provinciale, Arturo Linacher, in rappresentanza della Dante Alighieri⁸³. Come si comprende già dalla sua composizione, il comitato dantesco riuniva personaggi vicini ai partiti del blocco nazionalista e per lo più esperti in quei settori nei quali c'era da intervenire, dato che dal governo sarebbero state erogate delle somme «specialmente per il restauro di antichi fabbricati, per il Congresso indetto dall'Atene e Roma, e per quella parte del programma enunciata dalla Società Dantesca». In realtà quasi tutti avevano in mente anche altro e proprio a quello, alla fine, s'appassionarono di più.

⁸³ Le delibere in ASCF, FI, 5064, 1/L, Verbali. Il Comitato dantesco, stando ai verbali, si riunì quattro volte: 8, 12, 19 gennaio e 17 marzo 1921. Benelli fu chiamato a farne parte solo il 15 gennaio, ma va tenuto presente che in quel periodo non poté partecipare anche perché da poco era stato eletto a presiedere la Società di belle arti di Firenze e intendeva organizzare «un'edizione particolarmente grandiosa dell'annuale mostra della Società, necessaria, a suo avviso, per la concomitanza con il Sesto Centenario della morte di Dante Alighieri» (Greco 2020, p. 19).

5. Fra Gardone e Firenze

Parlavamo con [Ferdinando] Martini di D'Annunzio – annotava Ogetti in data 13 settembre 1921, giorno della commemorazione dantesca a Ravenna, nei suoi *Taccuini* –, a proposito dell'accomodato telegramma che egli ha spedito al sindaco di Firenze per burlarsi di lui e della città dopo cinque mesi di commedia. E gli raccontavo la famosa scena del marzo scorso quando Angiolo Orvieto tornò da Gardone con la lettera di D'Annunzio e il rotolo coi tre Dante di de Carolis, uno pel sindaco, uno pel Comune, uno pel del Lungo. E noi del comitato, nel salone del quartiere di Cosimo, fummo invitati dal buon Garbasso ad accogliere in piedi il messaggero, e ad applaudirlo. E quello srotolava un Dante dopo l'altro, e, rosso in faccia e sul cranio, solennemente lo consegnava al destinatario. Io che nelle sedute precedenti avevo ostinatamente ripetuto: – D'Annunzio non verrà o, se vi dirà che viene, vi abbandonerà all'ultimo momento, – feci rileggere due volte la lettera del “Comandante”. Non prometteva niente. Ma quelli ci volevano vedere quel che non c'era, e mandarono l'epistola ai giornali. Un mese dopo, Garbasso andava a Gardone, e D'Annunzio gli diceva: – Se io vengo, deve venire ad ascoltarmi il Re. – E Garbasso fu così ingenuo da andar da Giolitti a chiedergli se il Re sarebbe venuto. Giolitti rispose netto: – Finché sarò qui, il Re non verrà. Ma credo che non verrà nemmeno se io non sarò più qui. – Nuovi messi partirono per Gardone: – Verrò se mi permettete di lasciarmi parlare dalla Loggia de' Lanzi al popolo e se date alloggio ai miei ottomila legionari. – I legionari fedeli sarebbero stati meno, ma anche due o tremila Firenze non poteva alloggiarli. Lo scherzo durò a lungo, tra Gardone e Firenze. E Orvieto e del Lungo e Garbasso che aveva lanciata la frase pericolosa: – O D'Annunzio o niente, – speravano sempre. Adesso avranno imparato⁸⁴.

Per quel che vale, sullo “scherzo” della promessa e mancata venuta a Firenze di D'Annunzio, potrebbero bastare le parole di Ogetti. Ma la vicenda di quei “cinque mesi di commedia” è emblematica del clima particolare in cui si svolsero le celebrazioni dantesche del 1921 e conviene considerarla più da vicino. All'inizio di quell'anno, infatti, nella fase decisiva dei preparativi, quando ormai l'avvio dei festeggiamenti era prossimo, d'un tratto, sia a Ravenna che a Firenze che altrove, ci si rivolse al “Poeta soldato”, come all'unico in grado di celebrare Dante in modo degno.

⁸⁴ Ugo Ogetti, *I taccuini. 1914-1943*, [a cura di Paola Ogetti], Firenze 1954, pp. 74-75.

Dalla drammatica esperienza fiumana, chiusasi con il “Natale di sangue” e la capitolazione sotto il cannoneggiamento della nave da battaglia Andrea Doria, D’Annunzio era uscito stremato e pieno di disprezzo per chi lo aveva abbandonato e tradito, a cominciare da Mussolini, ma anche pronto ad agire per una “riconciliazione” nazionale, come intitolò le parole pronunciate il 2 gennaio 1921 davanti alle bare dei caduti di ambe le parti:

Anche una volta, in questa Italia dilaniata, in questa Italia di crucci e di vendette, in questa Italia senza rimorsi e senza rimpianti, i fratelli hanno ucciso i fratelli! [...]

L’odio non parla dinanzi alla morte, né il dispregio.

Ascoltiamo l’uomo di Dio. Riceviamo nel nostro sacrificio il raggio dell’immortalità.

Ci siamo tutti comunicati nell’elevazione del calice.

Abbiamo tutti creduto di vedere il volto della Patria somigliante al volto del Figliol d’uomo non apparito.

Questi Italiani hanno dato il loro sangue per l’opera misteriosa del fato latino, con terribile ebrezza d’amore i nostri, e gli altri con inconsapevole tremito.

Gli uni e gli altri si sono infranti nello sforzo inumano e sovrumano da cui sta per nascere quella grandezza che tuttora invocano la nostra passione e la nostra vittoria. [...]

Davanti a questi morti che riconcilia la nostra speranza, o mie legioni eroiche, o mia forza inseparabile, giuriamoci per una lotta più vasta e per una pace di uomini liberi⁸⁵.

Pur sconfitto e deluso, personalmente desideroso di tornare alla vita di poeta e ai suoi libri, nella pubblica opinione il suo prestigio, accresciuto dagli straordinari atti d’eroismo compiuti durante la guerra e coll’impresa di Fiume, appariva tutt’altro che scalfito, tanto che molti furono indotti a vedere in lui la persona che avrebbe potuto risollevare la nazione: «La situazione politica italiana – scrive Renzo De Felice – si era ormai così deteriorata ed era apparentemente senza concrete possibilità di uscita che da più parti, anche diversissime, si prese a guardare a D’Annunzio come ad una realtà politica e nemmeno trascurabile»⁸⁶.

⁸⁵ G. D’Annunzio, *Riconciliazione* [2 gennaio 1921], in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano 2003, II, pp. 1320-22, a pp. 1321-22.

⁸⁶ De Felice 1978, p. 165, che così continua: «oltre a Mussolini e ai fascisti [...] a lui guardavano in questo periodo non pochi dei vari raggruppamenti minori del vecchio fronte interventista, più

Tuttavia, nonostante riceva continui inviti a tornare sulla scena politica, il poeta, ritiratosi in una villa sul Garda, eviterà di mischiarsi con le vicende contingenti, aspettando il momento in cui la sua presenza sarebbe stata davvero necessaria per la pacificazione del paese, come disse nel 1921 a Marcel Boulenger: «Mi auguro di essere la persona alla quale un giorno si penserà, dicendo: Avanti! non resta dunque che lui! Ma se pretendo di essere utile un giorno, se si ricorrerà a me, ho bisogno di un'autorità illimitata»⁸⁷. E come si nega ai richiami della vita politica, così rinuncia a partecipare alle celebrazioni dantesche per le quali nei primi mesi di quell'anno era stato sollecitato da diverse parti.

Non si recherà nemmeno alla tomba di Dante in Ravenna, sebbene la città avesse richiesto insistentemente la sua presenza, riuscendo alla fine ad avere almeno una sua "regia", poeticamente densa di simboli, per la commemorazione principale del 13 settembre: «D'Annunzio fu l'ispiratore e quasi il coreografo della parte più emozionante e gravida di significati della cerimonia. L'imponente corteo che sfilò per le vie cittadine per rendere omaggio alla tomba di Dante fu aperto infatti dai legionari fiumani di Ravenna, Bologna e Forlì. Tre di essi reggevano altrettanti sacchi di foglie di lauro, "tutte intere e perfette", "corone sfrondate alla corona perenne", come scrisse D'Annunzio, che, fatte giungere con un aeroplano, dovevano rappresentare il suo personale tributo alla memoria di Dante»⁸⁸. Le foglie d'alloro, raccolte in cesti di vimini, furono sparse intorno alla tomba da una centuria di fanciulle biancoverse, e infine dalla madre di Francesco Baracca: «una madre di Romagna, una madre di uccisi o di mutilati, una delusa madre senza pianto», come aveva voluto il poeta.

Se si pensa che esattamente un anno prima, in quello stesso luogo, Benedetto Croce aveva inaugurato l'anno dantesco in modo semplice e misurato, richiamando al "culto interiore" di Dante nel discorso tenuto alla Classense, appare lampante tutta la distanza che separa i due eventi. Distanza dovuta alla

di una delle organizzazioni di ex combattenti e persino uomini che erano stati suoi avversari al tempo di Fiume, da settori del giolittismo (che tentarono di sfruttarne il prestigio in funzione dei Blocchi nazionali creati in occasione delle elezioni politiche del '21) a uomini come A. Torre, che verso la fine del '21 cercò di averlo tra i collaboratori del nuovo quotidiano liberal-democratico "Il Mondo". E a lui cominciarono a guardare [...] anche alcuni uomini della sinistra. Tipico è il caso di Gramsci e del suo tentativo, nell'aprile '21, di prendere contatto con lui. Verso tutte queste *avances* D'Annunzio mantenne però per il momento un atteggiamento molto cauto e preferì lasciarle cadere. Lo stesso, in pratica, fece con quelle mussoliniane e fasciste». Per l'orientamento "filodannunziano" di larga parte dello squadristo fascista cfr. Id., *Mussolini il fascista. La conquista del potere. 1921-1925*, Torino 1966, pp. 47 e sgg.

⁸⁷ Riportato da De Felice 1978, p. 162.

⁸⁸ Conti 2021, p. 131.

particolare sensibilità e al carattere dei due Abruzzesi, quasi coetanei eppure l'uno quasi il contrario dell'altro. Ma anche al generale mutamento di idee, sentimenti, aspettative, intervenuto in quel breve lasso di tempo nella gran massa degli Italiani.

A Firenze le cose andarono diversamente, anche se si fece di tutto, ancor prima e più che a Ravenna, affinché D'Annunzio non solo prendesse parte alle celebrazioni come oratore ufficiale, ma ne fosse il protagonista. Già nella prima adunanza del nuovo comitato dantesco, l'8 gennaio 1921, al di là della preliminare suddivisione dei compiti (Ogetti e Abeni avrebbero dovuto pensare alla propaganda, Chini e Coppedè a una mostra dell'artigianato, Del Lungo al manifesto ufficiale, architetti e sovrintendenti ai restauri), si fece subito il suo nome.

Nel vagliare ciò che si poteva ancora intavolare coi magri fondi disponibili, fu Ogetti a sostenere «che invece di fare nel salone dei Cinquecento ed in forma solenne delle conferenze dantesche», come proponevano Del Lungo e la Dantesca, «sarebbe più utile che il Comune invitasse qualcuno degli elementi più rappresentativi della cultura e della politica italiana perché in uno dei giorni designati parlasse in Palazzo Vecchio di Dante. Occorre però che la persona che si inviterà a parlare sia tale una personalità che il fatto stesso della sua venuta a Firenze a parlare di Dante in Palazzo Vecchio sia tale da costituire un avvenimento memorabile. | Il Ministro dell'Istruzione che andrà anche a Ravenna dovrebbe assistere a questa cerimonia ufficiale, come si dovrebbe cercare che in quel giorno venisse a Firenze il Presidente del Consiglio e possibilmente il Re. Questo fatto crede sarebbe sufficiente per dare alla commemorazione fiorentina quell'impronta di fastosità e di grandezza che è nel desiderio di tutti. Dal momento che per motivi politici ed economici cittadini non s'è potuto attuare quel vasto programma di onoranze che si era elaborato, dobbiamo fare il possibile perché le cerimonie fiorentine siano degne della Città e della celebrazione»⁸⁹.

La proposta di Ogetti fu subito accolta e, pur discutendo di altri possibili oratori, tutti avevano sulla bocca un solo nome, quello di Gabriele D'Annunzio. E non pensavano certo al raffinato poeta che aveva ammalato larga parte dell'intelligenza fiorentina negli anni della Capponcina e che alcuni di loro conoscevano bene. Ma al "Comandante" che, rovesciando gli accordi internazionali e disobbedendo agli inviti del governo, era stato capace di tenere per più di un anno la Reggenza del Carnaro; e che adesso, sconfitto e

⁸⁹ ASCF, FI 5064, 1/L, 1, Verbale dell'adunanza dell'8 gennaio 1921.

sul procinto di lasciare la “Città olocausta”, per tutti loro rappresentava un fulgido esempio di vita eroica e di riscatto nazionale.

Anche nelle successive sedute si tornò a parlare di lui. In quella del 12 gennaio, alla quale partecipò anche il sindaco Garbasso, Del Lungo raccomandò che bisognasse far di tutto per averlo a Firenze, «poiché nessun altro nome avrebbe il significato di quello di Gabriele D’Annunzio. Sarebbe questo tal fatto che avrebbe eco nazionale, anzi mondiale. Sarebbe desiderabile e bello, per l’importanza della commemorazione di Dante, e per Firenze che nel Salone dei Cinquecento, in Palazzo Vecchio, avvenisse questo fatto che avesse il significato di gratitudine nazionale per quanto Gabriele D’Annunzio ha fatto a Fiume. Fiume, qualunque sia la sua sorte futura, deve molto a lui, ed il chiamarlo a Firenze in questa solenne occasione, sarebbe un pubblico attestato delle benemeritenze che tutti dobbiamo riconoscergli. Da oggi ad allora molte questioni potranno esser definite e se l’essere oratore nel Salone dei Cinquecento l’eroe di Fiume portasse che in quello storico salone si incontrassero questo glorioso ribelle con chi rappresenta idealmente l’Italia, sarebbe tal fatto che per merito di Firenze, e nel nome di Dante, imprimerebbe suggello civile e mondiale alla cerimonia della celebrazione del secentenario, che nulla di meglio potremmo desiderare»⁹⁰.

Tuttavia Ojetti, che era stato il primo a fare il nome del poeta, pur condividendo il pensiero «espresso con sì commovente parola» da Del Lungo, vista l’imprevedibilità del personaggio – che invitato nel 1919 per il centenario leonardiano, si era ritirato all’ultimo momento – e l’incerta situazione politica, consigliava di attendere almeno un mese per prendere una decisione definitiva. Temporeggiare significava però esporsi al rischio che anche i comitati di altre città potessero aver la stessa idea, e dunque bisognava agire senza indugio. Del Lungo consigliò di mandar subito una persona fidata «a fargli in nome di Firenze l’invito ufficiale. L’invito della Città di Dante all’Eroe di Fiume deve essere circondato da tale solennità che egli si trovi costretto ad accettare ed a mantenere la promessa senza dubbio e senza eccezione».

Designato come ambasciatore Orvieto, che conosceva personalmente il poeta, questi aveva fatto presente al sindaco «le difficoltà incontrate per officiare il D’Annunzio»: infatti, proprio in quei giorni, il Comandante aveva lasciato Fiume e si era appena stabilito a Venezia. Così nell’adunanza del 19 gennaio, mentre il sindaco già pensava alla solenne cerimonia il 17 settembre nel salone dei Cinquecento, «con oratore Gabriele D’Annunzio. In questa

⁹⁰ Ivi, 2, Verbale dell’adunanza del 12 gennaio 1921.

occasione verrebbe inaugurata la Vittoria di Michelangelo che dovrà sostituire la statua di Savonarola», Ogetti esprimeva di nuovo i suoi dubbi sulla «possibilità che D'Annunzio dopo avere accettato l'invito dell'Amministrazione Comunale Fiorentina, non possa poi, per motivi indipendenti dalla sua volontà, mantenere l'impegno preso»⁹¹. D'altra parte, sempre secondo Ogetti, se Firenze voleva avere un ruolo preminente rispetto a Ravenna e a Roma, doveva assicurarsene a tutti i costi la presenza:

Il programma delle onoranze Dantesche, diviso com'è fra le tre città Ravenna, Firenze e Roma, difficilmente potrà dare alla nostra Città il primato della cerimonia se non riusciamo a trovare qualche cosa che di per se stesso costituisca fatto storico, poiché le onoranze fiorentine incuneate fra quelle delle due città difficilmente potranno avere nella stampa mondiale una risonanza, tanto più che sappiamo di aver contro la volontà del Ministro dell'Istruzione e l'attività del Comitato Ravennate. Il giorno della solenne cerimonia della commemorazione, con D'Annunzio oratore, sarebbe appunto quello che potrebbe attirare su Firenze lo sguardo di tutta l'Italia ed il fatto potrebbe appunto costituire quel fatto storico cui si accennava. In questo senso occorre preoccuparci che questo non venga a mancare, poiché se dopo avere annunziato pubblicamente l'intervento di D'Annunzio, egli per una qualsiasi ragione, non potesse poi parlare in Palazzo Vecchio, nessun altro accetterebbe di sostituirlo⁹².

Un tanto accalorato insistere su D'Annunzio come se fosse l'unico capace di salvare, con le feste dantesche, anche la città e l'intero paese, si spiega, non solo col desiderio di rendere onore al difensore dell'italianità della Dalmazia, ma anche con la sempre più caotica situazione in cui si stava precipitando. Dopo il congresso socialista di Livorno, che aveva visto la nascita del partito comunista e, di conseguenza, il sopravvento dei massimalisti nel partito socialista, erano ripresi più violenti gli scontri dei militanti di sinistra con fascisti e nazionalisti, culminati, per quanto riguarda la Toscana, nei gravi

⁹¹ ASCE, FI 5064, 1/L, 3, Verbale dell'adunanza del 19 gennaio 1921. ~ Riguardo alla statua michelangiolesca a cui accenna il sindaco v. la n. 110.

⁹² ASCE, FI 5064, 1/L, 3, Verbale dell'adunanza del 19 gennaio 1921. ~ In questa stessa adunanza, nella discussione sulle "feste sportive", Del Lungo intervenne più volte raccomandando, da buon cruscante, di evitare forestierismi: «A proposito del giuoco del Law-Tennis dice che esso è giuoco italiano. Di esso parla il Velluti nella sua cronaca chiamandolo "Tenés" e facendone risalire l'origine al 1300»; «In merito alla parola "sport" osserva che quando v'è una cosa nuova occorre trovare per designarla anche un nome nuovo. Perciò riterrebbe che invece di "feste sportive" le si chiamassero "feste di diporto"».

fatti che si svolsero fra la fine di febbraio e i primi di marzo a Firenze e ad Empoli. Il 27 febbraio una bomba gettata in un corteo di studenti liberali in via Tornabuoni a Firenze fece due vittime e diversi feriti. Per reazione, la sera stessa i fascisti, recatisi nella sede della federazione comunista, uccisero il segretario Spartaco Lavagnini. Fu così proclamato uno sciopero dei ferrovieri che si trasformò in sciopero generale. Il giorno dopo fu ucciso Giovanni Berta, figlio di un industriale, mentre attraversava il ponte alla Vittoria: di conseguenza si scatenò nella città e nei sobborghi una sanguinosa guerriglia che andò avanti per diversi giorni, con barricate, assalti, combattimenti, sedici morti e un centinaio di feriti. Frattanto, il primo marzo, due camion di fuochisti della marina scortati dai carabinieri, inviati da Livorno a Firenze per ripristinare il traffico ferroviario nazionale bloccato dallo sciopero, transitando nel centro di Empoli, città di forti sentimenti socialisti, furono assaliti con furia selvaggia, tanto che fra marinai e carabinieri vi furono nove morti e numerosi feriti⁹³.

Una tale situazione fa comprendere, oltre al forte desiderio dei nazionalisti fiorentini di avvalersi di un personaggio carismatico, come D'Annunzio, capace di suscitare sentimenti di riconciliazione, anche il carattere e la retorica patriottica di quelle celebrazioni. Lo si vede già dal manifesto ufficiale, steso proprio nei giorni delle barricate fiorentine da Del Lungo. Manifesto che, sottoscritto dai sindaci delle tre città, figurerà a grandi caratteri nel bel cartellone dantesco di Galileo Chini realizzato nella stamperia Del Fante; e, ridotto in forma di locandina, verrà diffuso in migliaia di copie in ogni luogo di ritrovo:

Le tre città latine, che dettero a Dante Alighieri, Firenze i natali, Ravenna la suprema ospitalità nell'iniquo esilio, Roma madre d'ideale religioso e politico, annunziano all'Italia e al mondo civile il compimento dei seicento anni, da che la vita di Lui, consumata anzi tempo in alti affetti, in dolori degni, nelle ansietà d'un concetto d'arte sovrano, ebbe, quasi insieme col Divino Poema, il suo termine fra gli uomini, l'inizio alla immortalità.

Sopra ogni contendimento di parte, di là da ogni limitazione di scuola, oltre i confini da nazione a nazione, il pensiero di Dante compenetra l'umana coscienza; e fatto forma d'arte, attrae i cuori e gli intelletti con impareggiata efficacia. Il Poeta che dall'intimo del suo medioevo attinse con imperterrita fedeltà, materia ed immagini; che la realtà personalmente vissuta fece nelle

⁹³ Cfr. Vivarelli 2012, pp. 164-66. Sui fatti di Empoli, v. i documenti processuali nel vol. *Empoli in gabbia*, a cura di Giuliano Lastraioli e Roberto Nannelli, Empoli 1995.

scene d'un dramma universale rivivere [...]; questo Poeta nostro, volle altresì che il Poema dell'umanità si accentrasse in una coscienza italiana, d'italiano amore palpitasse, d'italiani sdegni folgorasse, il pianto della patria italiana si mescolasse al suo verso; per modo che un libro di universale consenso desse all'Italia il suggello di sé medesima, e nel mondo imprimesse pur quel suggello d'un'Italia immortale.

E l'Italia di Dante, monumento del suo pensiero, stette e fu [...].

E quando l'ora della giustizia è sonata, quando assennata dagli errori incorsi, dalle colpe commesse, dai disinganni delle fugaci illusioni, l'Italia ha rivendicato il proprio diritto, e integrata nella sua libertà la gloria delle sue tradizioni, Dante, non più libro, ma anima rediviva, ha spezzata la pietra del suo sepolcro, ed è rivissuto in una patria, ben diversa da quale Egli la lasciò, da quale Egli auspicò che dovesse essere; tale, invece, che finalmente abbia potuto affermare di sé, in cospetto delle altre nazioni: Io sono l'Italia!⁹⁴ Ma quest'affermazione quel libro l'aveva anticipata di secoli.

In quella medesima adunanza del 17 marzo, in cui fu presentato il manifesto delle celebrazioni, si parlò anche della trattativa con D'Annunzio. Orvieto era stato incaricato di consegnargli di persona la richiesta ufficiale. Così, dopo aver sondato il terreno attraverso Eugenio Coselschi, ai primi di marzo si era recato a Gardone munito di precise istruzioni e della lettera ufficiale del sindaco che, fra l'altro, diceva: «io e i colleghi della Giunta siamo concordi nel ritenere che uno solo sia degno, per l'altezza del genio e la nobiltà della vita, di parlare di Dante in Palazzo Vecchio. | Angiolo Orvieto consigliere nostro viene a pregare quest'uno, in nome del Comune di Firenze, perché voglia assumersi il compito. | Lo ascolti con benevolenza»⁹⁵. E in effetti Orvieto «fu ricevuto dal D'Annunzio con affetto fraterno»: il poeta accolse «con vero entusiasmo l'invito di Firenze», come faceva intendere nella lettera, per la verità piuttosto sibillina, che gli consegnò per Garbasso:

⁹⁴ *Pel VI centenario della morte di Dante*, foglio a stampa allegato al verbale (ASCF, FI, 5064, 1/L, 4, Verbale dell'adunanza del 17 marzo 1921).

⁹⁵ La lettera dattiloscritta, su carta intestata "IL SINDACO DI FIRENZE", datata 11 marzo 1921, in Archivi del Vittoriale (= AV), VIII, 5, Garbasso Antonio. ~ In ASCF, CF 5065 Corrispondenze con vari, 2. D'Annunzio Gabriele, un biglietto con le «Istruzioni per l'inviato a Gardone [...] Appena arrivato a Gardone ricercare del maggiordomo del conte Italo Rossignoli (abita all'Albergo Nazionale) e del dattilografo del Comandante Sig. Viti Anselmo (tutti lo conoscono – Dirigersi anche all'Ufficio Postale) | Comunicare loro che il latore deve consegnare al Comandante una lettera urgente del Sindaco e del Capit. Coselschi e che ne aspetta la risposta [...]».

Al Sindaco di Firenze

Nella lunga e trista lotta per “l’Italia bella”, durata sul Carnaro, gli spiriti di Dante furono sempre con le nostre Legioni come insegne, come “aquile dell’oro”. Sereno o torbido, il Carnaro fu sempre per noi il sacro mare di Dante.

Quando lo insanguinammo, chi ci compianse e chi ci sostenne se non quegli che seppe tutte le ingiustizie e tutte le ire fraterne?

Alla città tradita e avvilita io lasciai, col mio dolore non disarmato, questa immagine del suo Mediatore; che offro oggi al Comune di Firenze.

È il “Dantes adriacus”, è il Mediatore tra i due liti adriani, l’esule di quella selva ravennate che attraverso mille e mille anni propagò fino ad Aquileia e di là da Aquileia pini della sua medesima stirpe.

Fu inciso con tranquilla potenza da un artista piceno, il quale seppe nello sguardo del creatore porre la prosecuzione infinita dell’opera, oltre l’impronta del compimento che le mani intrecciate sembrano far pesare sul libro aperto.

Non basta questo dono silenzioso?

Il compito che dalla mia Firenze mi è assegnato è il più grave di quanti sopportai e sopporto.

Chi di recente provò il suo coraggio nel disobbedire, ecco che è tempo di provare nell’obbedire il suo più gran coraggio.

Al primo cittadino di Firenze e al sicuro amico della Buona causa offro, pegno e monumento d’amore, il ritratto adriatico di Dante.

Ben si vede come non tremasse la mano che lo disegnò e intagliò.

Nell’accogliere tanto onore e tanto onere, il mio cuore è assai men fermo. E lo sa l’affettuoso messaggero che con tutto il mio cuore alla mia Firenze ritorna.

Dal Benaco, 15 Marzo 1921

Gabriele D’Annunzio⁹⁶

Nel consegnare al sindaco lettera e incisione Orvieto riferì che D’Annunzio aveva tuttavia escluso la prevista data di settembre, mentre sarebbe stato disposto a parlare la seconda metà di maggio o la prima di giugno. E Ojetti, dopo aver ringraziato a nome dei presenti Orvieto e Garbasso che era stato così deciso nel voler invitare il poeta, dichiarò di esser certo che «la memoria di questa cerimonia sarà veramente durevole in tutti coloro che avranno la fortuna di potervi assistere». La lettera di D’Annunzio fu diramata ai giornali con un comunicato stampa⁹⁷. Tuttavia la data della sua venuta restava

⁹⁶ Trascrivo il testo della lettera così com’è riportato nel verbale.

⁹⁷ ASCE, CF 5066 Corrispondenze – Stampa: Comunicati alla stampa: «Angiolo Orvieto por-

incerta, nonostante il sindaco in quei mesi facesse di tutto per rammentare al poeta l'impegno preso. Ci sono in proposito diversi telegrammi inviatigli da Garbasso: «Il Consiglio comunale di Firenze inaugurando la sessione di primavera manda il suo saluto a Gabriele D'Annunzio lieto e orgoglioso che la memoria di colui che Firenze ha dato segnacolo in vessilli alla nazione venga esaltata in Palazzo Vecchio dall'assertore nobilissimo della più grande Italia di oggi e di domani. Sindaco Garbasso» (9 aprile 1921); «Si è oggi iniziato in Santa Croce il solenne periodo delle celebrazioni dantesche. Stop. Firenze fervida di primavera e di poesia ripete a Gabriele D'Annunzio l'ardente invito e gli ricorda che tutto il suo popolo ne invoca l'alta parola» (27 aprile 1921).

All'inizio di maggio il sindaco si recò a Gardone per accordarsi di persona con il poeta, come si apprende da uno scambio di telegrammi fra i due: «Le sarei riconoscentissimo se mi volesse ricevere giovedì cinque maggio nel pomeriggio. Stop. Rispettosi ossequi. Sindaco Firenze Garbasso» (1° maggio 1921); «Professore Garbasso | Sindaco di *Firenze* | Non potrò fissare la data della commemorazione se non dopo la domenica elettorale. Ma sarò sempre lietissimo di accoglierla. | Gabriele D'Annunzio» (2 maggio 1921)⁹⁸.

Anche se nemmeno in quel colloquio fu stabilita una data, è molto probabile che D'Annunzio avesse riconfermato la sua promessa a Garbasso, come si evince dal telegramma che questi gli inviò l'8 maggio: «I combattenti e il popolo hanno acclamato stamani al suo nome. Stop. Firenze l'attende. Stop. Grato e commosso attendo io pure di poterle esprimere tutto l'animo nostro. Cordialmente suo Antonio Garbasso».

Quel che il Comandante attendeva per decidersi era l'esito della "domenica elettorale". Appunto per la domenica del 15 maggio Giolitti aveva fissato nuove elezioni politiche generali, ufficialmente per dar modo di esprimersi alle popolazioni delle terre redente, in realtà con la speranza di avere un nuovo parlamento a lui favorevole e con una maggioranza stabile a sostegno del governo⁹⁹. Anche per D'Annunzio quell'appuntamento elettorale rivestiva

tò a Gabriele D'Annunzio una lettera del Sindaco e lo pregò vivamente di volere aderire all'invito di tenere nella Sala dei Cinquecento la Commemorazione di Dante. | Gabriele D'Annunzio accolse l'invito con grande cortesia e gli consegnò una bellissima xilografia del De Carolis raffigurante Dante Alighieri che regge con le mani l'opera compiuta. | L'incisione è dedicata al Comune di Firenze *devotissimamente*. | Con l'opera del De Carolis il D'Annunzio rimise all'Orvieto anche una lettera per il Sindaco di Firenze. [...]».

⁹⁸ AV, inv. 23252: si tratta di un autografo di D'Annunzio su un semplice foglio, probabile testo per un telegramma; la data, aggiunta in calce, è di mano diversa.

⁹⁹ Cfr. Vivarelli 2012, p. 207: «Le motivazioni fornite da Giolitti stesso eludono quella che fu indubbiamente la ragione vera, e cioè la sua speranza che le elezioni dessero luogo ad una camera più governabile, soprattutto riducendo il numero dei deputati socialisti».

una straordinaria importanza. Dopo l'ingloriosa conclusione dell'impresa adriatica accompagnata dal voltafaccia di Mussolini, c'era stato l'esito assai deludente per lui delle elezioni svoltesi il 24 aprile a Fiume¹⁰⁰. Nel frattempo, in vista delle elezioni del 15 maggio, mentre Mussolini aveva fatto di tutto per non averselo contro, D'Annunzio era riuscito a evitare di venir strumentalizzato, ordinando al sindacalista Alceste De Ambris, suo braccio destro e capo di gabinetto a Fiume, di candidarsi come indipendente a Parma¹⁰¹. Solo un esito in qualche modo favorevole alla sua posizione antagonistica lo avrebbe forse indotto a cogliere, nella commemorazione fiorentina di Dante, l'occasione che aspettava per riprendere la lotta politica, anche al di là delle intenzioni patriottico-nazionalistiche di coloro che lo avevano invitato. Per questo, quel che aveva chiesto nel colloquio con Garbasso riferito da Ogetti, di poter parlare davanti al re e alla presenza dei suoi legionari, non era solo una ripicca o il capriccio di un megalomane vanitoso. Per questo aspettava

¹⁰⁰ Fiume, dopo il ritiro di D'Annunzio e dei suoi legionari, si era costituita in uno stato libero, in cui si fronteggiavano un movimento "autonomista" capeggiato da Riccardo Zanella e un blocco di governo irredentista-dannunziano favorevole all'annessione all'Italia. Alle elezioni politiche del 24 aprile prevalsero gli autonomisti e ciò provocò una sollevazione del governo eccezionale dei dannunziani Riccardo Gigante e Francesco Giunta che richiesero l'annullamento del voto. Il Comandante, pur amareggiato, mostrò tuttavia di accettare la nuova situazione: v. il trafiletto *La sorpresa di D'Annunzio per lo svolgersi degli avvenimenti*, nel «Nuovo Giornale», 30 aprile 1921: «Roma, 29 notte | Persona che ebbe un'alta carica militare nel Comando della Reggenza di Fiume fornisce le seguenti notizie intorno all'atteggiamento di Gabriele D'Annunzio. Il Poeta è stato vivamente sorpreso del risultato delle elezioni fiumane. Egli non avrebbe mai supposto che il consenso manifestatosi intorno alla sua persona potesse dar luogo ad una divisione di spiriti con prevalenza del partito Zanelliano, a breve distanza dal suo allontanamento dalla città. D'Annunzio si mantiene in costante relazione con coloro che gli furono compagni o comunque favorevoli all'impresa fiumana. Ma non ha avuto alcun sentore del colpo di mano, dal quale è rimasto completamente estraneo e che egli non approva per la insufficiente preparazione e per la mancanza di consenso determinatasi nella cittadinanza. D'Annunzio ha inoltre dichiarato che, anche se la situazione non fosse ormai completamente mutata, egli non avrebbe aderito all'invito rivoltogli dallo stesso sindaco Gigante di tornare a Fiume. | Chi forniva queste informazioni aggiungeva che D'Annunzio è tornato al suo lavoro senza voler partecipare alla vita politica e che ha respinto in questi giorni un'offerta americana di 25.000 dollari per ognuna di 20 conferenze da tenersi negli Stati Uniti. Accettando l'invito fatto dal Sindaco, dal Rettore dell'Ateneo e dal Preside dell'Istituto Tecnico, D'Annunzio terrà a Brescia una commemorazione di Dante che avrà luogo nella seconda quindicina di maggio» (si noti l'accenno alla celebrazione dantesca di Brescia, mentre si tace di quella fiorentina).

¹⁰¹ Scrive De Felice 1987, p. 168: «con l'incontro [del 5 aprile 1921] Mussolini ottenne un momentaneo parziale successo psicologico, non riuscì però ad acquisire ai Blocchi nazionali né D'Annunzio né i suoi ex legionari. Nonostante le pressioni di Mussolini e le numerose manovre messe in atto da più parti nei giorni successivi, D'Annunzio evitò infatti la trappola di una candidatura "nazionale" a Zara tesagli dai fascisti [...], fece naufragare il tentativo di includere un certo numero di legionari nei Blocchi nazionali e, per rendere più chiaro il suo atteggiamento, "ordinò" a De Ambris di presentarsi, candidato unico dei "fiumani", a Parma in concorrenza con tutte le altre liste».

dalle elezioni del 15 maggio un'indicazione a lui propizia, il segnale che sarebbe stato possibile muovere da Firenze quella "marcia su Roma" che non si era sentito di muovere da Fiume¹⁰².

E invece le elezioni del 15 maggio, come non sortirono l'esito auspicato da Giolitti, che con un parlamento non migliore del precedente si avviò a uscire di scena, così andarono male anche per D'Annunzio¹⁰³. E non tanto per la sconfitta di Alceste De Ambris e dei pochi simpatizzanti "fiumani" candidati nel blocco nazionale, quanto per la straordinaria affermazione personale di Mussolini che riuscì fra coloro che ottennero un maggior numero di voti. La vittoria del rivale che lo aveva abbandonato nell'ora più difficile, gli fece capire che quello non era il momento più opportuno per lui.

L'affermazione elettorale di Mussolini, se provocò una crisi all'interno del movimento fascista, segnò anche l'avvio di un processo irreversibile verso uno sbocco risolutivo delle vicende italiane. Anche una città come Firenze, che appena un anno prima aveva votato in larga maggioranza per i socialisti e che ora era retta da una amministrazione liberal-democratica, si stava sempre più massicciamente orientando verso il fascismo¹⁰⁴. Nonostante ciò, Garbasso tornò a insistere, proponendo a D'Annunzio di tenere ugualmente la sua concione in piazza Signoria prima dell'insediamento del nuovo parlamento, nell'illusione che il disegno cui si era mirato potesse ancora realizzarsi¹⁰⁵. E insistette anche in seguito, fino ai primi di settembre, ma ormai più che altro per non privare le celebrazioni fiorentine di un tale oratore¹⁰⁶. Un oratore la

¹⁰² Sui progetti di una "marcia all'interno", da Fiume a Roma, affioranti nel corso del 1919 fra i legionari fiumani, v. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario. 1883-1920*, Torino 1965, pp. 550 e sgg., 749-61; Id. 1978, pp. 28-35.

¹⁰³ Sul ruolo che ebbero quelle elezioni, cfr. Vivarelli 2012, pp. 199-213.

¹⁰⁴ Ivi, p. 208, dove si riportano brani di una lettera del 21 aprile 1921, inviata dal prefetto di Firenze Carlo Olivieri a Giolitti: «Dopo avere eseguito il perentorio ordine del governo, che aveva imposto il trasferimento di alcuni ufficiali dei carabinieri e della guardia regia ritenuti troppo vicini ai fascisti, Olivieri non mancava di rammentare "il largo favore di cui godono i fascisti presso la popolazione", dovuto al fatto "che dal fascismo questa si è vista liberata dalle prepotenze continue e generali di cui era vittima, da un paio d'anni almeno da parte dei comunisti", e ancora avvertiva "che truppa, carabinieri, regia guardia, municipio e la stessa magistratura simpatizzano pienamente coi fascisti, all'unisono in questo col sentimento, come dissi, della popolazione, che si manifesta in calde dimostrazioni, a cui la forza pubblica non era avvezza certo"».

¹⁰⁵ Fra le carte Garbasso al Vittoriale (AV, VIII 5) un frammento di lettera non datata, ma scritta poco dopo il 15 maggio 1921, lascia ben intuire il suo intento di convincere D'Annunzio a scendere comunque in campo: «via alla gente di Montecitorio, ma perché il monito riesca efficace bisogna che Lei parli prima della convocazione della Camera. | Il fedele Rondelli, che Le porta questa mia, attenderà la risposta. La risposta e gli ordini del Comandante. | Ami il suo più che devoto | A. Garbasso».

¹⁰⁶ In AV, VIII, 5 sono conservati ancora due documenti in proposito. Una lettera del 9 luglio 1921: «Comandante, | poiché due fedeli suoi vengono a Gardone, li prego di ricordarle la Sua e vo-

cui presenza a Firenze di tanto in tanto, da maggio a settembre, continuava a esser annunciata sui giornali¹⁰⁷.

Ma D'Annunzio fu irremovibile. Sfumò così il progetto del discorso dalla ringhiera di Palazzo Vecchio o dalla Loggia dei Lanzi davanti agli ex-legionari, come caddero anche gli altri suoi appuntamenti pubblici per quell'anno dantesco. L'Eroe di Fiume, esule in patria, si rinchiuse nel suo rifugio sul lago di Garda in risentito e orgoglioso silenzio, come scrisse nel messaggio per il sindaco di Ravenna:

Può la razza dura e concisa di Francesco Baracca non comprendere questa necessità di silenzio e di solitudine? M'era offerta una ringhiera comunale come in quella Fiume che parve alla mia avidità di vita una città di vita. M'era offerto l'arengo per uno di quei vasti dialoghi tra la voce dello spirito e il clamore del numero, che furono l'aspra musica della disperata impresa. Ma si può oggi senza umiliazione parlare del destino a una radunata di uomini liberi e non indicare la mèta estrema e non condurre a quella le volontà impazienti?¹⁰⁸

stra Firenze. | Ormai tutte le città minori e i borghi e i castelli della Toscana, da Pisa a Siena fino a Caprona, hanno avuto una commemorazione dantesca. Che proprio Firenze sola debba restarsi muta? | Ma Firenze non può avere che una voce; se ne ricordi, Comandante, e non lasci Firenze vedova e sola e muta. | I due legionari Fiorentini, che vengono a Lei, Le diranno la nostra attesa e la nostra speranza; Le ripeteranno ancora una volta che solamente Gabriele D'Annunzio può parlare a Firenze, che solamente a Firenze può parlare Gabriele D'Annunzio. | Li ascolti, e affidi a loro, che ne sono degni, la buona novella. | E ami sempre il Suo, che l'ama | Antonio Garbasso». E un telegramma urgente del 1° settembre 1921: «Le faccio rispettose vivissime istanze per essere autorizzato ad annunciare ufficialmente suo discorso nel giorno quindici settembre mentre tutte le nazioni ricordano la memoria e la gloria di Dante Alighieri non può l'Italia rimanere muta ma la commemorazione nazionale si può fare solamente a Firenze e solamente da Gabriele D'Annunzio la nazione attende la parola del suo poeta rispettosi ossequi il sindaco di Firenze Garbasso».

¹⁰⁷ V. *Le feste per il Centenario di Dante*, nel «Nuovo della sera», 20 maggio 1921 («Maggio – Commemorazione di Dante nel Salone dei Cinquecento tenuta da Gabriele D'Annunzio»); *Le solenni onoranze per il secentenario di Dante*, nella «Nazione», 21 maggio 1921; *Secentenario Dantesco. Gabriele D'Annunzio parlerà ai legionari fiumani*, ivi, 22 maggio 1921; *Gabriele D'Annunzio conferma la sua decisione di non venire a Firenze*, ivi, 31 maggio 1921. In ASCE, FI 5066: Corrispondenze - Stampa, c'è una lettera del 24 maggio 1921 in cui il sindaco di Ravenna scrive al segretario del Comitato fiorentino Alfredo Lenzi: «leggo sul giornale "Il Resto del Carlino" una comunicazione da Firenze, nella quale si assicura che il 28 del corrente mese Gabriele D'Annunzio parlerà in codesta Città nel salone del Cinquecento, per la Commemorazione Dantesca; e poi dal poggiolo del Palazzo della Signoria ai Legionari fiumani di tutta Italia. Prego vivamente la S.V. Ill. ma affinché voglia telegraficamente dirmi se la notizia è esatta: nel qual caso in quel giorno sarò a Firenze»; Lenzi rispose con un telegramma il giorno seguente: «Non ancora stabilita data commemorazione D'Annunzio – Le darò avviso giorno preciso». Nonostante la cosa, come si vede, non fosse affatto definitiva, ancora nella «Rivista sportiva», 1° giugno 1921, p. 2, per le feste dantesche di settembre è annunciata una commemorazione che D'Annunzio terrebbe in Palazzo Vecchio.

¹⁰⁸ *Il Secentenario della morte di Dante*, 1924, pp. 105-106.

Alla fine, le celebrazioni fiorentine si svolsero senza la partecipazione del Poeta soldato. Tutto, comunque, ebbe ugualmente un tono nobile e solenne, nel quale l'immagine di Dante era costantemente intrecciata al ricordo della guerra appena combattuta. Così si riuscì a ottenere più o meno il medesimo scopo di patriottica pacificazione che fin dall'inizio ci si era prefissi, anche se con accenti e colori diversi da quelli che vi avrebbero portato il Comandante e i suoi legionari.

La kermesse di cortei, concerti, concorsi bandistici, corse automobilistiche e gare sportive, rievocazioni storiche e declamazioni, mandolinate e rificolonnate, fu sempre opportunamente incorniciata dal tricolore, dalle bandiere di guerra, dagli stendardi delle associazioni irredentistiche e combattentistiche. L'apertura dell'anno dantesco, prevista il primo maggio, per evitare scontri coi comunisti era stata prudentemente anticipata al 27 aprile (data coincidente con una ricorrenza toscana non proprio felice): si trattò di un affollato raduno di tutte le scolaresche fiorentine che da ogni angolo della città confluirono in piazza Santa Croce per il discorso del sindaco Garbasso e una grande cerimonia corale.

Ma che si trattasse di celebrare un Dante precorritore della nazione finalmente ritrovatasi nella prova della guerra vittoriosa, un "Dante soldato", fu ancora più chiaro il 5 giugno, festa dello Statuto, con l'imponente omaggio degli ex-combattenti, dell'esercito e dell'armata in Santa Croce, le bandiere dei reggimenti decorate di medaglie, il sindaco in uniforme di guerra col suggestivo gonfalone dal giglio rosso¹⁰⁹. E poi con le cerimonie che si svolsero intorno alla data della morte di Dante. L'omaggio dei comuni italiani in Santa Croce e in Palazzo Vecchio, dove parlò il ministro Corbino, il 15 settembre.

¹⁰⁹ Così Ogetti 1954, p. 48, ricorda quel giorno: «Omaggio delle bandiere decorate di medaglia d'oro a Dante. [...] Spettacolo superbo. Tutte le vie pavesate, piene di folla. E fiori sulle bandiere. Fan più effetto sul popolo queste cerimonie che mille discorsi elettorali. Quando il giglio rosso in campo bianco s'è profilato contro le pietre brune del Bargello (venivamo da via del Proconsolo e svoltavamo per via Ghibellina), [...] è sembrato proprio che i secoli fossero aboliti. E Dante ci aspettasse, vivo. Ma valla a spiegare a Benedetto Croce, un'emozione così... | Garbasso, che s'era voluto rivestire da maggiore del Genio mentre doveva restar vestito da sindaco di Firenze, ha parlato breve e bene, sotto la statua. Il generale De Marchi, coperto di medaglie, alto e secco, col suo pizzo alla Lamarmora, s'è avanzato verso la schiera delle bandiere, le ha fatte venire innanzi d'un passo. – Salutate! – ha ordinato, e le bandiere si sono piegate davanti alla statua. Retorica, si diceva jeri. Oggi avevamo tutti gli occhi lucidi. La retorica, quando diventa azione, può anche essere gloria, virtù, eroismo. Il male è che da noi lo diventa di rado. | Una vecchina del popolo, nella folla, ha detto: – Dante può esser contento... – E un'altra rideva d'una altra commare: – Jeri gl'era comunista arrabbiata. Bandiera rossa, bandiera rossa. Oggi batte le mani e pesta i piedi e porterebbe a letto tutti i bersaglieri».

Il giorno seguente l'adunata militare a Campaldino, alla presenza del generale Guglielmo Pecori Giraldi, per l'inaugurazione di una colonna commemorativa, «omaggio dell'esercito al "feditore" della schiera di Vieri de' Cerchi». E poi la solenne commemorazione il 17, nel Salone dei Cinquecento, dove per l'occasione la statua del Savonarola era stata sostituita dal "Genio della Vittoria" di Michelangelo¹¹⁰. E dove, davanti al re e alle autorità civili e militari, in luogo di Gabriele D'Annunzio, parlò il canuto Isidoro Del Lungo, rievocando con vigorose e alate parole, nel presentare il volume della Società Dantesca, un Dante "vivente" nella nazione italiana: «Non è il Secentenario d'una morte che noi celebriamo in quest'anno; è celebrazione di vita; è l'affermazione e l'esaltamento d'una vita immanente nel bello indistruttibile corpo

¹¹⁰ Tale sostituzione è eloquente quanto la stessa vicenda del monumento a Savonarola, uno dei tanti episodi degli accesi contrasti fra clericali e anticlericali che dopo l'Unità si ebbero anche a Firenze. Per quel monumento si fronteggiarono due diversi comitati: quello "laico", che intendeva celebrare nel frate domenicano un precursore di Lutero e dunque un antipapista, e che partì dalla richiesta di Atto Vannucci a Enrico Pazzi, lo scultore del monumento a Dante inaugurato nel 1865, per una grande statua di Savonarola da collocarsi in una pubblica piazza; quello "cattolico", di cui facevano parte Capponi e Tommaseo, che si era rivolto allo scultore Giovanni Dupré, finanziando il busto con bassorilievo collocato nel 1869 presso la cella del frate nel convento di San Marco. Invece la statua del Pazzi, terminata nel 1875, acquistata dal Comune, fu collocata nel 1882 non in una piazza, ma nella nicchia centrale del Salone dei Cinquecento (cfr. Régine Bonnefoit, *"I due Savonarola". La contesa su un monumento per Girolamo Savonarola a Firenze*, in «Antologia Vieuxseux», n.s. iv, 1998, 11-12, pp. 109-32; Elena Bacchin, *"I comitati sono due, anzi due i Savonarola. Identità e tensioni politico-religiose durante il Concilio vaticano I*, in «Studi storici», 55, 2014, pp. 699-726). L'imponente statua che era piaciuta agli anticlericali, dopo l'entrata in guerra, con quel gran crocifisso alzato dal domenicano in un gesto di ammonimento, rammentava un po' troppo il pacifismo evangelico del Papa. Così, fra il 1916 e il 1917, mosso probabilmente da alcune considerazioni di un lungo articolo di Virgilio Scarselli sul Savonarola (nel «Nuovo Giornale», del 9 e 10 gennaio 1916), il sindaco Bacci decise di toglier di mezzo l'ingombrante monumento e di rimpiazzarlo con il "Genio della Vittoria" di Michelangelo, un tempo nel Salone dei Cinquecento, ma nel 1865, convertitosi quel salone in aula parlamentare, collocato nel museo del Bargello e successivamente nella tribuna del David alla Galleria dell'Accademia. La scelta di Bacci era dovuta certo a ragioni estetiche e storiche, ma anche a una suggestione retorica: la denominazione del gruppo marmoreo richiamava l'auspicata "vittoria" che, prima di Caporetto, s'immaginava ognora imminente. Per la verità il michelangiolesco "Genio della Vittoria" era solo un'allegoria e rimandava a qualcosa di umano – la bella gioventù che vince la decrepita vecchiezza – e non certo alla guerra: ma in quel momento era solo la denominazione della statua a far aggio. A Bacci l'operazione, nonostante si fosse speso assai, non riuscì, dato che il ministero si era opposto al trasloco. Fu più fortunato, tre anni dopo, Garbasso che fece sistemare la scultura di Michelangelo in tempo per le celebrazioni dantesche e in modo scenograficamente suggestivo, dotandola di un'iscrizione dettata da padre Pistelli: «HOSTIBVS DEVICTIS FINIBVS ITALIÆ CONFIRMATIS GENIVS QVI DICITVR VICTORIÆ MICHAELIS ANGELI OPVS PRÆCLARISSIMVM COMMVNIS POPVLIQUE DECRETO IN SVAM SEDEM RESTITVITVS EST PRIDIE NONAS NOVEMBRES ANNI POST DANTIS MORTEM SESENTESIMI» (tutta la documentazione relativa al trasferimento del "Gruppo della Vittoria" in ASCE, FI 5073, Restauri).

della patria; che ne è l'anima immortale, e nel nome del suo Poeta accoglie e consacra le energie dell'intera nazione»¹¹¹.

Significativa anche la cerimonia di chiusura di quel centenario fiorentino, che avvenne il sei novembre, ricorrenza della Vittoria (due giorni prima a Roma si era svolta la traslazione del Milite ignoto all'Altare della patria), ancora una volta davanti all'emblematico gruppo marmoreo di Michelangelo. Il Salone dei Cinquecento era stracolmo, oltre che dalle associazioni di combattenti, mutilati, madri e vedove dei caduti, dalle gloriose e lacere bandiere dei reggimenti e dai protagonisti della grande guerra nelle loro uniformi da combattimento, a cominciare dai generali Pietro Badoglio, Enrico Caviglia, Gaetano Giardino, Guglielmo Pecori-Giraldi, Giulio Tassoni, Luigi Cadorna, dall'ammiraglio Paolo Thaon de Revel. Parlò il sindaco Garbasso e, a conclusione, Sem Benelli tenne quell'acceso discorso che da tempo aveva immaginato.

Ma, di appuntamento in appuntamento, in quelle manifestazioni dantesche calate nella città di Firenze, sugli standardi cittadini e le bandiere delle associazioni e della nazione andavano sempre più sovrapponendosi i gagliardetti dei manipoli delle camicie nere. La gran messinscena del Dante nazional-popolare, del "Dante soldato", ma anche quella del Dante dei filologi e dei cruscanti ebbri di nazionalismo, qualcosa l'aveva ottenuto. Anche se nessuno, forse, aveva ancora intravisto il più cupo sipario che presto si sarebbe alzato, anche intorno allo stesso simbolo dantesco: «subito al di là della celebrazione centenaria del 1921, in perfetto accordo con gli sviluppi della situazione politica in Italia, erano venute meno le premesse ideali e metodologiche per una ricerca letteraria su Dante. L'avvento al potere del nazionalfascismo aveva reso inutile il culto di Dante poeta nazionale»¹¹².

¹¹¹ Del Lungo, *Il «Dante» della Società Dantesca Italiana presentato al Re d'Italia in Palazzo Vecchio il XVII settembre MCMXXI nella Commemorazione secentenaria*, Firenze 1921. - In ASCF, FI 5072, 12 Cerimonia del 17 settembre 1921, una lettera di Del Lungo all'assessore anziano Guido Del Beccaro, responsabile dell'organizzazione dell'evento, scritta di casa la sera del 12 settembre, rivela l'animo con cui il vecchio studioso aveva assunto quell'incarico fino all'ultimo destinato allo sfuggente poeta: «Nel programma ch'Ella poc'anzi mi telefonava, il comma che mi concerne dica dunque così: | "Parole del Senatore Del Lungo, presidente della Società Dantesca Italiana, nel presentare a S. M. il volume *Le Opere di Dante. Testo critico della Società* stessa". | Da questa presentazione io intendo prender le mosse: ma state poi sicuri che dirò quel più e meglio ch'io sappia, sul Secentenario di Dante in Palazzo Vecchio, con relazione a Firenze, all'Italia, ec. Ma il titolo, ripeto, sia quello: nulla di meno e nulla di più. Dopo avervi obbedito (e Lei ha visto che assai mi è costato, e più assai ora mi pesa!), prego ora Voi a ricever tali e quali nel programma le parole sopra scritte. Con le quali io sodisfo al mio dovere di Presidente, e la cerimonia ne ricava un significato *positivo* che avrà eco letteraria e civile».

¹¹² Dionisotti 1967, p. 295.

6. La Crusca fra Dante e D'Annunzio

Alla Crusca per il centenario del 1921, non ci si limitò al progetto del "Vocabolario" affidato a Maggini. Furono anzitutto rinsaldati i rapporti con la Società Dantesca, fra l'altro chiamando come accademici residenti due dei suoi maggiori cooperatori, Barbi e Vandelli. Il primo venne eletto il 26 marzo 1918, mentre Vandelli il 7 giugno 1921. I verbali delle adunanze conservano traccia del particolare rilievo che ebbero quei nuovi innesti nel corpo accademico. Il giorno in cui Barbi fece il suo ingresso, per l'adunanza del 9 luglio, così lo salutava Del Lungo, guardando al prossimo centenario e prefigurando l'omaggio alla tomba di Ravenna e al monumento in Trento:

Se il vostro vecchio Presidente risale col pensiero alquanti anni del suo cinquantennio accademico, trova fra le sue memorie quella d'un giovanissimo allora che veniva a Firenze raccomandatomì da un amico de' miei più cari, Giovanni Procacci di Pistoia. [...] Appunto allora si gettavano qui nella nostra Accademia le basi della Società Dantesca Italiana: ai cui cominciamenti come l'opera giovanile di Michele Barbi fosse d'efficace aiuto, nessuno può meglio di me attestare, fra quanti oggi nell'Accademia siamo lieti di riceverlo collega residente. Oggi egli negli studi danteschi tiene quel luogo insigne che tutti sanno ed è collaboratore esemplare alla Edizione nazionale delle opere dell'Alighieri, vanto e peso nobilissimo della Società Dantesca, la quale pur nell'Accademia della Crusca conserva in più modi il suo focolare d'attività. L'accademia, dunque, [...] vi riceve oggi, benemerito Collega, fra i Residenti, con la ferma fiducia che lo stringere così i nostri vincoli di sodalizio aggiunga e all'Accademia, specialmente per quest'anni ormai discendenti del suo quinto Vocabolario, impulso di aspettazione doverosa, e alla Edizione nazionale delle Opere del grande Padre nostro agevolezza e acceleramento di attuazione. All'azione nostra verso questi due degni obietti non potremmo desiderare maggior solennità di momento, né Voi nella pienezza odierna delle vostre forze, né l'Accademia che persevera nell'opera sua secolare [...]. Dalla guerra eroica per l'integramento dell'esser suo l'Italia aspetta un'ora di pacifico ma sempre più intenso lavoro, da tutti, in tutti gli ordini sociali e intellettuali. E «tempo futuro ci è già nel cospetto», di soli tre anni distante, nel quale la Società dantesca Italiana e l'Accademia per la Lingua d'Italia s'inchineranno dinanzi a un sepolcro in Ravenna, a un grande paterno simulacro in Trento, l'uno e l'altro, il simulacro ed il sepolcro, «con segno di vittoria incoronati»¹¹³.

¹¹³ AAC, fasc. 383, Verbali 16, 1917-1926, pp. 376-77. Anche la risposta di Barbi al saluto del

Ma, al di là di tali nuovi legami con la Dantesca, della partecipazione alle celebrazioni ufficiali di Firenze e Ravenna, e di altre iniziative di singoli, l'aspetto più significativo dell'anno dantesco alla Crusca fu la ripresa di contatto con Gabriele D'Annunzio, che dell'Accademia, almeno formalmente, era socio corrispondente dal 1914.

I rapporti con il poeta erano cominciati negli anni della Capponcina. Nel progressivo reciproco avvicinamento fra D'Annunzio, che aveva trasformato la villa di Settignano in una dimora somigliante a quella di un signore rinascimentale, e non pochi ambienti della nobiltà e della cultura fiorentina, anche la Crusca ebbe la sua parte, fino a volerlo accogliere nel suo consesso. Tutto aveva preso avvio per il "centenario della visione dantesca", col solenne discorso su Dante poeta nazionale tenuto da D'Annunzio il 9 gennaio 1900, inaugurandosi la nuova sala della Società Dantesca in Orsanmichele: un bagno di folla, ma anche i primi cordiali rapporti con il composito mondo dei dantisti e cruscanti¹¹⁴. Tanto che quando la *Francesca da Rimini* fu

presidente ebbe un analogo tono patriottico: «L'opera dell'Accademia [...] giova a tener sempre più vivo il sentimento di nazionalità, quel sentimento della nazionalità per cui i nostri soldati fanno ora in campo così mirabili prove e l'Italia tiene così degnamente il suo posto tra le civili nazioni in armi per la libertà».

¹¹⁴ Artefici del coinvolgimento di D'Annunzio nell'iniziativa delle "lecturae Dantis" che la Società Dantesca aveva avviato nel 1899 furono soprattutto Biagi e Passerini. Per l'inizio del nuovo secolo, che coincideva col seicentenario del viaggio ultraterreno immaginato da Dante, si cercò di dare maggior solennità alle letture, inviando, oltre ai più prestigiosi studiosi di Dante, letterati d'indubbio richiamo, come Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Tuttavia, impedito dalla malattia Carducci, posticipata la presenza di Pascoli, per la cerimonia inaugurale si ripiegò su D'Annunzio. Il quale dalla nuova cattedra dantesca tenne per due ore un discorso articolato in tre momenti distinti: la parte introduttiva, *Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*, nella quale celebrando la funzione civile delle letture dantesche, in Orsanmichele, consacrava Dante come poeta nazionale; l'originale interpretazione-lettura del canto VIII dell'*Inferno*, *La città di Dite*; la conclusione poetica con la recitazione della "laude" *A Dante* composta per l'occasione (cfr. D'Annunzio 2003, II, pp. 473-79; Id., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano 2005, II, pp. 2212-23). ~ Sulla deriva a cui andarono presto incontro quelle manifestazioni dantesche, v. Leonella Cogliervina, *La "Lectura Dantis" in Orsanmichele*, nel vol. *La Società Dantesca Italiana* 1995, pp. 119-49. Aspri e irriverenti attacchi a tale modo salottiero di intrattenersi su Dante facendo sfoggio d'inutili pedanterie o di vuota retorica, vennero dai giovani e dalle riviste dell'avanguardia fiorentina (cfr. Lanfranco Caretti, *Dantismo fiorentino*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino 1972, pp. 299-312). Ben più incisive furono le prese di posizione di Corrado Ricci e Benedetto Croce (*Il monoteismo dantesco. Due lettere*, nella «Critica», I, 1903, pp. 230-32) e i severi rilievi di Rodolfo Renier, *Dantofilia, dantologia, dantomania*, nel «Fanfulla della domenica», 12 aprile 1903. Un franco consuntivo di queste polemiche e dei loro strascichi si deve a Parodi che riaffermò la serietà del lavoro filologico: *Moderno antidantismo*, nel «Buletto della Società Dantesca», 13, 1906, pp. 128-43 (rist. col titolo *Dantofobi, dantisti, dantomani e metodo storico*, in Id., *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, Genova-Napoli 1923, pp. 25-42).

rappresentata alla Pergola, Isidoro Del Lungo si sentì in dovere di scriverne un entusiastico commento nella «Nuova Antologia», elogiando, fra l'altro, le raffinatezze pseudoarcaizzanti del testo¹¹⁵. In quegli anni furono in diversi, proprio per l'abilità di D'Annunzio nel riplasmarsi una lingua anticata in modo tanto stupefacente, a caldeggiare la sua elezione alla Crusca.

Specie dopo la morte di Carducci, che era socio dell'Accademia dal 1886, le voci auspicanti una meritata e doverosa elezione del poeta delle *Laudi* si fecero sentire con più insistenza¹¹⁶. E lo stesso D'Annunzio, per parte sua, più di una volta aveva mostrato la sua ambizione a venir riconosciuto anche per la sua eccellenza di "artefice" della parola. Scriveva ad esempio nel 1906, nell'*Avvertimento* all'antologia delle *Prose scelte*, composta con le pagine più rappresentative della sua produzione letteraria: «Il romanziere del *Fuoco*, il poeta lirico della *Laus Vitae*, il tragedo della *Francesca da Rimini* ha ragione d'attendersi dalla rinnovata coscienza nazionale che gli sia tenuto conto dello sforzo proseguito da anni, con altri pochissimi, per mantenere in mezzo a tante difformazioni e corruzioni il culto della Lingua, ossia il rispetto e la custodia di ciò che in

¹¹⁵ Del Lungo, *Medio Evo dantesco sul teatro. A proposito della «Francesca da Rimini» di G. D'Annunzio*, «Nuova Antologia», 1° marzo 1902, pp. 23-31. Scritto a caldo dopo la rappresentazione alla Pergola, il lungo articolo metteva in evidenza la particolare cifra stilistica medievaleggiante dell'opera dannunziana, lodata per l'«efficacia della figurazione del vero, rintracciato con quanta più pazienza d'erudito possa chiedersi alla fantasia d'un poeta» (p. 23). Sullo stile e i «recuperi lessicali e grafici degli antichi testi volgari» v. ora le fini osservazioni della curatrice, in D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, edizione critica di Elena Maiolini, Gardone, Il Vittoriale degli Italiani, 2021, pp. CIX-CLXXXV; a pp. XCII-XCIII anche alcune interessanti considerazioni della Maiolini sulla recensione di Del Lungo, di cui uno stralcio fu inserito dal poeta nella *Nota* di chiusura dell'edizione Treves della *Francesca* splendidamente illustrata da De Carolis (1902), quasi volendo porre il suo testo «sotto l'egida del maggiore tra gli «onesti» giudici «esperti della materia medievale e cultori indefessi di Dante» che ha capito l'opera in mezzo ai troppi «litteratissimi» che esercitano «la lor censoria asinità»».

¹¹⁶ Già nel «Marzocco» del 25 marzo 1906, in un trafiletto in cui si criticava una Crusca poco propensa a rinnovare la composizione del corpo accademico, si soggiungeva: «Qualche novità invece avremmo potuto aspettarcela [...] da Gabriele D'Annunzio. A proposito del quale la venerabile Accademia ci consentirà questa modesta osservazione. Curioso, in verità, che un consesso il quale si vanta custode e vendicatore della pura ricchezza della nostra favella non si affretti ad accogliere lietamente nel proprio seno quello, fra i viventi e scriventi letterati d'Italia, che più validamente d'ogni altro si affatica a mantenerla intatta da ogni contaminazione barbarica e dialettale in un tempo che di siffatte contaminazioni danno pericoloso esempio taluni scrittori di libri molto letti. La nomina di Gabriele D'Annunzio ad accademico della Crusca avrebbe avuto, e forse un giorno avrà, significato di monito autorevole a tutti coloro che credono lecito dettare poesie e romanzi senza un'adeguata preparazione letteraria, e mentre infarciscono le loro pagine di parole e di locuzioni forestiere o dialettali, passano, per i più, come continuatori legittimi di Alessandro Manzoni, dell'uomo, cioè, fra i moderni che più forte ed operoso ebbe il culto della schietta e viva toscanità!». Tali considerazioni riprendevano in parte quelle espresse dallo scrittore nell'*Avvertimento* alle sue *Prose scelte*, di cui alla nota seguente.

tutti i tempi fu considerato come il più prezioso tesoro dei popoli, come la più alta testimonianza della loro nobiltà originaria, come l'indice supremo del lor sentimento di libertà e di dominazione morale. | Crediamo di non errare stimando che questo libro, da noi offerto ai candidi amici delle buone lettere, valga a dar la giusta misura d'una fatica che "finché un qualche gergo barbarico non sarà sostituito al sacro idioma di Dante, non sembrerà vana"¹¹⁷.

Ma il fatto che quell'agognato riconoscimento tardasse, in certo modo lo infastidì e finì per urtarlo, tanto che cominciò a ricoprire di acre disprezzo quel che non gli era stato concesso. Specie quando, riparato nel 1910 in Francia per sfuggire ai creditori e costruitosi una risentita maschera di esule, trasformò il disappunto per la mancata nomina alla Crusca in una schernevole satira. La si coglie chiaramente nel *Proemio*, scritto nel 1913, alla *Vita di Cola di Rienzo* (1905), nel quale descrive il suo duro e impegnativo lavoro di scrittore e i suoi rocamboleschi rapporti con un immaginario bidello della Crusca che non ne riconosce il valore. E poi, in particolare, nelle sorprendenti *Approvazioni* aggiunte in calce al volume: «Noi appiè sottoscritti Censori, e Deputati, riveduta a forma della Legge prescritta [...] un'operetta del Signor Cavaliere Gabriele D'Annunzio, intitolata *La Vita di Cola di Rienzo*, non abbiamo in essa osservati errori di lingua. | L'INCISCRANNATO L'INARCOCCHIATO | Censori dell'Accademia della Crusca. [...] Attesa la sopradetta relazione, si dà facoltà al Signor Cavaliere Gabriele D'Annunzio di potersi nominare nella pubblicazione di detta sua operetta Candidato perpetuo della Crusca e cognominare in conseguenza Lo Immaturo. | IL SOLLECITO ARCICONSOLO»¹¹⁸.

¹¹⁷ D'Annunzio, *Prose scelte. Antologia d'Autore* (1906), a cura di Pietro Gibellini, Note e apparato filologico di Giacomo Prandolini, Firenze 1995, p. 8; l'ultima frase fra virgolette è un'autocitazione da un articolo giornalistico: *Della mia legislatura* [29 marzo 1900], in D'Annunzio 2003, II, pp. 484-91, a p. 490: «Un giorno il popolo d'Italia, quando ritornerà alla reverenza delle cose intellettuali, mi terrà conto dell'aver rivelato al di là dei confini – in un tempo di abiezione e di sconforto – che ancora la letteratura italiana esiste, che ancora la grande e benedetta lingua italiana esiste ed è il più mirabile strumento onde possa giovarsi un artefice per rappresentare tutti gli spiriti e tutte le forme della vita. E, finché un qualche gergo barbarico non sarà sostituito al sacro idioma di Dante, almeno una parte della mia fatica non sembrerà vana». Tutto l'*Avvertimento* – firmato "Gli Editori", ma scritto dal poeta – tratta della concezione linguistica dell'autore così com'era espressa nella prefazione al *Trionfo della morte* (1898), una concezione indubbiamente moderna, ma rivestita d'una raffinata patina puristico-arcaizzante che avrebbe potuto non dispiacere a un accademico della Crusca.

¹¹⁸ D'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo*, a cura di P. Gibellini, note di Maria Pertile, Milano 1999, p. 119: le due formule riproducono quelle fissate dall'Accademia nel 1705 e che D'Annunzio trae dalle *Prose toscane* di Anton Maria Salvini (in Firenze, per i Guiducci e Franchi, 1715, p. XI), da dove (pp. 583-84) derivano anche le false "approvazioni" ecclesiastiche che seguono quelle cruscanti (pp. 119-21): si tratta di uno scherzo polemico in cui si mettono insieme la Crusca e la

Fu proprio con l'elezione all'arciconsolato di Del Lungo, il più "sollecito" verso D'Annunzio, che nel 1914 si spianò finalmente la strada per quella tanto attesa nomina. Il 24 novembre, dovendosi assegnare sei posti di corrispondente, il poeta risultò eletto¹¹⁹. Come le nomine di Luca Beltrami e Paolo Boselli, due esponenti di spicco degli ambienti liberali e nazionalistici eletti nella stessa tornata, quella di D'Annunzio – che curiosamente ottenne il più basso numero di voti –, in quel momento particolare andava ben al di là dei suoi meriti letterari.

Tuttavia, il poeta che allora si moveva fra Parigi e il fronte di guerra franco-tedesco, non rispose né alla comunicazione dell'Accademia né alla sollecitazione che gli pervenne attraverso l'ambasciatore Tittoni¹²⁰. Certo, in quei frenetici mesi d'attesa ben altre cose lo premevano; come, d'altra parte, è facile capire che nell'esilio francese avvertisse più acuta l'amarezza per un riconoscimento che gli era stato così a lungo negato¹²¹. Ugo Ojetti, anni dopo, rinfaccerà ai cruscanti la vergogna di una tanto tardiva ammissione: «Isidoro Del Lungo, Guido Biagi, Ermenegildo Pistelli [...] non sono riusciti ad impedire lo sconcio per cui Gabriele D'Annunzio è stato tanti e tanti anni escluso pur dal novero dei "corrispondenti", e Giovanni Pascoli è morto senza che l'Accademia si sia avveduta di lui»¹²².

Chiesa, la quale nel 1911, dopo la rappresentazione del *Martyre de Saint Sébastien*, aveva messo all'Indice tutta l'opera dannunziana. Che il tono di queste approvazioni apparisse troppo forte o sconveniente allo stesso D'Annunzio, risulta dalla lettera del dicembre 1912 in cui chiede consiglio all'editore: «Vorrei il tuo parere sulla Burla finale delle *Approvazioni*. Che ne pensi? | È buona o cattiva crusca? | È una monelleria da lasciare o da omettere?» (D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano 1999, p. 469).

¹¹⁹ AAC, fasc. 382, Verbalì 15, 1909-1915, pp. 618-19; insieme a D'Annunzio gli altri corrispondenti eletti in quella tornata furono Luca Beltrami, Francesco Flamini, Francesco Torraca, Giuseppe Vandelli, Paolo Boselli.

¹²⁰ AAC, fasc. 140, Corrispondenza X, 1913-1929, c. 16r e v. lettera 101 [di Mazzoni a D'Annunzio, 25 novembre 1914]: «Con profondo compiacimento mi affretto a darle notizia che questa R. Accademia, nell'adunanza di ieri, elesse Accademico Corrispondente Lei, che non soltanto è artista eccellente, ma ha avuto ed ha tanto amore allo studio della nostra lingua, divulgandone ancor più con l'opera Sua l'amore di là dai confini dov'essa naturalmente s'estende. | Sarà mia cura sollecitare dal Ministro dell'Istruzione la preparazione del Decreto di nomina che dovrà essere sottoposto da quel Ministro alla firma di S. M. il Re. Del qual decreto Ella, a suo tempo, riceverà copia dal nostro Arciconsolo, in forma ufficiale. | Lietissimo di poterLe intanto dar notizia dell'elezione, anche perché personalmente legato a Lei dal caro vincolo dell'amicizia e dell'affetto, mi confermo dev.mo | L'Accademico Segretario | Guido Mazzoni».

¹²¹ «Pare – secondo le chiacchiere di qualche bene informato – che Gabriele D'Annunzio non solo non abbia in alcun modo sol[lecitato] la Crusca; ma che, anzi, ora che la nomina è avvenuta, egli non la gradisca straordinariamente» (Il Farmacista, *Gabriele d'Annunzio "accademico malgré lui"*, nel «Giornale d'Italia», 27 novembre 1917).

¹²² *La polemica intorno alla "Crusca". Una lettera di Ugo Ojetti* [a Ridolfo Mazzucconi], nel

Tuttavia, se si vuol capire fino in fondo il contegno del poeta, occorre ritornare a quella *Vita di Cola di Rienzo* apparsa in volume proprio l'anno avanti, al suo favoloso *Proemio* memoriale e alle irridenti *Approvazioni* finali. Lì si trova forse la spiegazione dell'impenetrabile silenzio che lo scrittore oppose all'Accademia: il contrasto fra la segreta aspirazione all'approvazione che la maestria linguistica esibita nell'opera sembra reclamare e l'arido mondo dei pedanti, non può che risolversi nella beffa sprezzante e nella riconquista di «una più ardua libertà». Un atteggiamento, del resto, tipico del Pescarese, «sdegnoso di gloriola ambigua e giammai sazio di *sua* gloria nascosta». E che si nota fin dalla gioventù nei confronti dei premi ottenuti nel collegio pratese; e in seguito con le medaglie per le imprese guerresche, sempre sollecitate e poi respinte come «inadeguate al proprio eroismo»; e ancora riguardo al rifiuto della cattedra universitaria («Per ora il suicidio non mi tenta»); e, dopo la guerra, col laticlavio offerto da Mussolini e mai accettato; e, infine, con la condotta «rinunciataria» nei confronti dell'Accademia d'Italia.

Ma quel che sorprende di più è il comportamento degli accademici della Crusca, che eleggono il poeta nel novembre 1914 ignorando quella *Vita di Cola di Rienzo* pubblicata da Treves all'inizio del 1913 che avrebbe potuto metterli sull'avviso e indurli almeno a sondare prudentemente il terreno: non era difficile intendere il ridicolo delle false *Approvazioni* accademiche o la satira anticruscante del *Proemio*, dove si allude all'approvazione lasciata perpetuamente in sospeso.

Comunque fosse andata, l'Accademia, per evitare l'imbarazzo di una qualsiasi presa di posizione, sul momento passò sotto silenzio la faccenda. Solo nel giugno del 1915, all'indomani dell'entrata in guerra, fu deliberato di «sospendere per ora qualsiasi passo ufficiale, e ciò anche, sia per essere i tempi eccezionali, sia perché privatamente il D'Annunzio manifestò, rispetto all'Accademia, sensi che lo mostrano proclive a considerarsi effettivamente partecipe dell'Accademia medesima»¹²³. Da parte sua lo scrittore non mostrò mai,

«Nuovo giornale», 27 febbraio 1923; cfr. anche Enrico Del Fabro, *Ugo Ojetti approva i propositi del Governo*, «La Nazione», 22 febbraio 1923.

¹²³ AAC, fasc. 382, Verbalì 15, 1909-1915, p. 753 (seduta del 30 giugno 1915). Alla discussione «sulla condizione dell'Acc. Corr. Gabriele D'Annunzio, rispetto all'Accademia, non avendo egli sinora risposto in alcun modo alle partecipazioni fattegli della nomina» presero parte in molti – Mazzoni, Bacci, Rajna, Biagi, Pellegrini, Chiappelli, Del Lungo – anche se il verbale, contrariamente al solito, non fa cenno dei loro pareri: la risoluzione fu decisa all'unanimità con l'astensione di Guglielmo Volpi. Di conseguenza si ignora a chi e quando il poeta avesse detto di mostrarsi «proclive a considerarsi effettivamente partecipe dell'Accademia». Non pochi accademici, probabilmente, speravano di poter richiamare in servizio attivo nei loro ranghi quello straordinario personaggio che, rientrato in Italia ai primi di maggio, aveva ricevuto accoglienze trionfali, trasci-

né allora né in seguito, alcuna intenzione di fregiarsi del titolo di accademico della Crusca. Anzi, come se non fosse mai stato eletto, continuerà sempre a spacciarsi nei suoi scritti come il “Candidato perpetuo” di una Crusca insensibile alla sua arte e «tanto ritrosa dal concedere al “miglior fabbro del parlar materno” almen la toga verderògnola dello Immaturo»¹²⁴.

Tuttavia nel 1921, quando Angiolo Orvieto salì a Gardone per invitare il poeta a celebrare Dante in Palazzo Vecchio, D’Annunzio volle manifestare la sua riconoscenza a Isidoro Del Lungo, che da tempo sosteneva le aspirazioni d’italianità delle terre irredente, in particolare attraverso l’associazione “Pro Dalmazia”, e che il 17 dicembre 1920 in senato si era pronunciato con parole ferme e coraggiose contro il trattato di Rapallo che di fatto metteva fine all’impresa fiumana: «La latinità, cioè la italianità romana e veneta, della Dalmazia è un fatto che permane inaccessibile a qualsivoglia trattato o convenzione, e conserva le sue energie vitali per un avvenire, vicino o lontano che sia. Le artificiali violente alterazioni degli elementi storici d’una popolazione non ne distruggono il fondo, non ne cancellano la caratteristica, non ne sfornano la civiltà naturalmente predominante: cose tutte superiori alle cifre della statistica anche quando questa è sincera, molto più quando essa rispecchia procedimenti artificiali di popolamento. La Dalmazia è e rimarrà, nonostante tutto, romana e veneta; cioè tutta quanta italiana, quale pur ieri in quest’aula uno de’ suoi figli più eletti [Luigi Ziliotto] l’ha proclamata con voce di pianto, abbracciando in un medesimo amplesso la sua Zara e l’eroica Fiume»¹²⁵.

nando in poche settimane, con la sua ammaliante oratoria, folle deliranti a favore dell’intervento. Va poi ricordato che alcuni cruscanti avevano continuato, anche negli anni dell’esilio francese, a mantenere personali rapporti con lui: cfr. F. Mazzoni, *Lettere di G. D’Annunzio a Pio Rajna*, in *ODOI DIZHSIOS. Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, a cura di Maria Serena Funghi, Firenze 1996, pp. 661-76.

¹²⁴ D’Annunzio 2005, I, 1274-75: si tratta dell’episodio «A gomitello» con Malinconia (nel libro memoriale *Il secondo amante di Lucrezia Buti*) in cui si ritorna sulla propria perizia linguistica non riconosciuta dalla Crusca; come poche pagine dopo, nel *Novo encomio della mia arte*: «Io non sono uno scrittore da scrittoio. Sono un artefice di vita assiduo, congiunto alla intera vita, accordato alla vita universale dal mio linguaggio, che è il mio parlar materno e che pure è inimitabile, di numerosa composizione e di favolosa invenzione, come un giorno dirà l’Inciscrannato o l’Incancherito nel recitare il mio elogio accademico. E di questo rido, e so ridere» (ivi, p. 1278). Accenni ironici all’Accademia si ritrovano anche in altri scritti coevi, ad esempio nella lettera a Ogetti contro il progetto di una galleria nel centro di Firenze, pubblicata nel «Corriere della Sera» del 25 marzo 1926 (ora in D’Annunzio 2003, II, pp. 780-81), dove ci si diverte a foggare una sfilza di neoformazioni scherzose col prefisso *arci-*, sopravvissuto fino a pochi anni avanti solo grazie alla denominazione dell’“Arciconsolo” della Crusca: «questa “terribil macchina”, arcimacchinata da non so quale arcimaiuscolo Arcigocciolone», «l’arroganza dell’arcirimbombantissimo Arcifanfano».

¹²⁵ Il trattato di Rapallo, firmato il 12 novembre 1920 da Italia e Jugoslavia, stabiliva l’annessione all’Italia di Gorizia, Trieste e Pola, la rinuncia alla Dalmazia e la creazione di uno stato indi-

Così, nel congedare Orvieto, alla risposta per il sindaco di Firenze, D'Annunzio unì anche una lettera per il vecchio presidente della Crusca e il dono, anche per lui, dell'incisione di De Carolis. Lettera e dono furono presentati da Del Lungo ai colleghi accademici nell'adunanza del 19 aprile 1921: «A questi graditi omaggi il Presidente ne aggiunge un altro che ci viene da Gabriele D'Annunzio, cioè una riproduzione dell'immagine di Dante, recentemente eseguita da A. De Carolis. L'Accademia desidera che il Collega corrispondente D'Annunzio sia ringraziato in modo particolare per il cortese pensiero». La lettera a Del Lungo, datata "Gardone, 15 marzo 1921", diceva così:

Mio caro e grande Maestro,

Angiolo Orvieto Le porta dal Benàco di Dante il mio saluto azzurro e la bella immagine del Poeta che qui è scolpito misteriosamente nel promontorio di Manerba.

Aggiungo un esemplare del ritratto per l'Accademia della Crusca, dono del socio non infedele né immemore.

So con quanto coraggiosa virtù Ella abbia sostenuto nel Suo cuore la nostra disperata lotta.

Mi consenta di abbracciarLa, con devozione e ammirazione italianissime.

Il Suo

Gabriele D'Annunzio¹²⁶.

pendente per Fiume: nonostante la sua ragionevolezza, fu accolto male dai nazionalisti perché implicava la fine di tante velleitarie illusioni irredentistiche e dell'avventura fiumana di D'Annunzio: cfr. Vivarelli 2012, pp. 44 e sgg. L'intervento in senato di Del Lungo fu pubblicato nel «Giornale d'Italia» del 18 dicembre 1920, e venne subito ristampato in Del Lungo, *Dalmazia italiana*, Bologna 1921, pp. 65-68: il volumetto, oltre a quel discorso, contiene alcuni scritti sull'italianità della Dalmazia e su Tommaseo, che tuttavia, come si avverte nella premessa, non aveva mai sostenuto che la sua terra natale dovesse diventare italiana.

¹²⁶ Copia della lettera in AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922; il testo corrisponde all'autografo, su carta intestata "REGGENZA | ITALIANA | DEL CARNARO | IL COMANDANTE", che insieme a due lettere autografe di Del Lungo al poeta (del 3 marzo 1916 e del 20 marzo 1921: in realtà due prime copie, pure su carta intestata), nel 2014 era all'asta della libreria Gonnelli di Firenze. ~ La frase sull'«immagine del Poeta che qui è scolpito misteriosamente nel promontorio di Manerba» è uno dei primi accenni della denominazione, diventata poi popolare, di quel promontorio come "Profilo di Dante" (e della Rocca di Manerba come "Naso di Dante"). Una denominazione da ascrivere anch'essa alla fantasia dell'Imaginifico – e non a quella di Goethe come taluni sostengono – ricorrente in diversi suoi scritti di quegli anni: «La minaccia grifagna di Dante scolpita nel sasso di Manerba non bastò a difendere dagli usurpatori questo lago» (*Il Palladio sul Garda* [18 febbraio 1921, ma pubblicato nel dicembre], in D'Annunzio 2003, II, pp. 389-403, a p. 401); «Intagliata nel sasso di Manerba, l'effigie di Dante lo [il lago] respira e lo veglia» (*Agli aviatori navali* [21 agosto 1921], ivi, pp. 1353-55, a p. 1353); «Tutto è languido, fuorché il promontorio di Manerba, fuorché l'effigie petrosa di quel Dante che disdegna i languori della vita crepuscolare» (*Il libro ascetico della giovane Italia* [1926], in Id., 2005, I, pp. 411-737, a p. 417).

Per rispondere a questa lettera del poeta Del Lungo non attese l'adunanza accademica di aprile, ma gli scrisse subito, a titolo personale, il 20 marzo:

Poeta e Soldato liberatore,
Con qual cuore io riceva il prezioso ricordo, né so dirlo né voglio; perché di tali sentimenti meglio è che l'anima sia custode a sé stessa. Presenterò in adunanza collegiale della nostra Accademia il dono degno. E nel Palazzo del Popolo fiorentino, uno de' vostri uditori devoti, con animo nella comune fede d'Italia santa fraterno, sarà il vostro

Isidoro del Lungo¹²⁷

Successivamente, dopo aver consegnato la xilografia di De Carolis e letto la missiva dannunziana nell'adunanza del 19 aprile, Del Lungo nel rispondere al poeta il 28 aprile, non ebbe remore nell'accennare al prossimo appuntamento per le celebrazioni fiorentine di Dante e nel rammentare a D'Annunzio quei legami accademici per i quali nel 1914 si era personalmente speso e che forse sperava potessero rannodarsi ancora:

Illustre Collega,
Il "Dantes Adriacus" fu da me presentato all'Accademia nostra in seduta collegiale, come dono del *non infedele e non immemore Socio*. E al dono e alla parola del Socio illustre l'Accademia fece festa, e mi commise di ringraziarla; con la speranza altresì, che, nella sua prossima venuta a Firenze per la Commemorazione dantesca, Ella vorrà onorare di sua presenza la nostra sede. Mi pregio di esserLe interprete di tali sentimenti del Collegio Accademico, e di confermarle dev.mo

Il Presidente
Isidoro Del Lungo

A Gabriele D'Annunzio 28 aprile 1921
Soggiungo, sempre quanto alla sua prossima venuta fra noi, l'espressione di un desiderio che è della cittadinanza, e che non più tardi d'ieri mi significava il Sindaco, uscendo dalla Commemorazione (lui stesso felicissimo oratore) del nostro 27 aprile. Il vivo desiderio di tutti sarebbe, che il Discorso suo in Palazzo Vecchio possa esser tenuto il 29 maggio, altra data gloriosa, toscana e

¹²⁷ AV, xiv, 5, Isidoro Del Lungo; si tratta di una lettera su carta intestata "Senato del Regno"; l'originale rispecchia le minime correzioni indicate nella prima copia, di cui alla nota precedente.

italiana, nella eroica memoria di Curtatone e Montanara. Mi lasci confidare
ch'Ella voglia potere!

Cordialmente suo aff. I. Del Lungo¹²⁸.

A Firenze D'Annunzio in quell'anno dantesco, lo si è visto, non verrà. E anche in seguito non vi ritornerà mai più. Così con l'Accademia della Crusca i rapporti continueranno a rimanere interrotti da entrambe le parti, fino alla scomparsa del poeta nel 1938¹²⁹. Eppure la sua immagine idealizzata e chimerica della Crusca, l'ostentata – seppur quasi solo esteriore – predilezione per i testi di lingua, i fantasiosi e ironici travestimenti da linguaiolo cruscante che talvolta gli servono per addensare e impreziosire la sua scrittura o per seppellirvi trasalimenti e sguardi più profondi sulla vita e la propria opera, per quanto siano elementi svuotati della loro sostanza, tornano di frequente, e in modo vitale, nella libera trama delle prose notturne e introspettive dell'ultima stagione dannunziana, quando, favilla dopo favilla, si vien componendo in un complesso e stratificato disegno il suo “libro della memoria”.

Si consideri, ad esempio, la pagina del giugno 1922 in cui, dopo un deludente periodo trascorso nell'attesa di un ritorno alla politica, dopo la rinuncia alla velleitaria rivincita che nell'anno di Dante gli avevano offerto i Fiorenti-

¹²⁸ Ivi; su carta intestata “R. Accademia della Crusca per la Lingua d'Italia” la lettera, mentre il poscritto è a parte, su carta intestata “Senato del Regno”. In AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922, n. 51, è conservata una copia della lettera di Del Lungo (senza il poscritto), insieme a una copia di quella del poeta, per il cui originale v. la n. 126.

¹²⁹ Nonostante la nuova Crusca fosse ben diversa da quella precedente la crisi del 1923, alla morte del poeta ne apparve un laconico ricordo nella rivista dell'Accademia, gli «Studi di filologia italiana» (V, 1938, p. 101), non firmato ma dovuto probabilmente all'allora presidente Guido Mazzoni: «Oggi, 2 marzo, giunge la notizia della morte del gran poeta e soldato d'Italia; del quale si onorò, come di Corrispondente, fin dal 24 novembre 1914, la nostra Accademia. Dir ciò equivale a un lungo *necrologio*. E non è questo il momento di commemorare lo scrittore di una così pura e calda italianità. | Non v'ha studioso, sia pure soltanto scientificamente dedito alle discipline linguistiche in relazione alla lingua del sì, che ignori la meravigliosa dovizia, posseduta vitalmente e persino ostentata, che il D'Annunzio si compiaceva acquistare e accrescere con particolarissime cure di lessicografo. [...] | Educato nel collegio di Prato, s'innamorò e s'impraticò, fin da allora, della sana toscaneità; adulto volle a lungo seguire a impararne vocaboli e modi dagli agricoltori di Settignano. | Ma, come si ha, da Dante in poi, ne' massimi scrittori italiani, pur mantenendosi nella tradizione toscana e avvivandola, seppe il D'Annunzio muoverne per larghe rivendicazioni di fondamentali espressioni italiane, anche se divenute o rimaste, nell'esterna apparenza, dialettali. | Nulla più ci è dato ricordare oggi del Corrispondente glorioso, cui l'Accademia rivolge il pensiero con alterezza e gratitudine». In un testo così scarno, suona strana l'osservazione sui dialettalismi di D'Annunzio, dato che quasi sempre hanno una loro ragion d'essere e non sono certo la parte più significativa del suo vocabolario; ma forse essa è dovuta solo a un sussulto di purismo antidialettale in un'epoca che ne era pervasa.

ni, non rassegnato all'emarginazione, si lascia andare a considerazioni amare sulla grave crisi presente che sfocerà di lì a poco nella marcia su Roma:

Amico, possiamo oggi conversare *riposevolmente*. Sono messo a riposo. Era tempo. I miei giovani imitatori, infatuati di usurpazione, hanno voluto perfino usurpare alla veneranda Accademia della Crusca l'ufficio di dichiararmi benemerito e giubilato. Proprio in questi giorni ho avuto la gioia di recuperare i miei vecchi libri di Settignano e la mia bella raccolta dei «citati». Apro a caso un volume di «Notizie edite e inedite» e trovo uno straordinario riscontro accademico in una lettera di quel Lorenzo Bellini che è il faceto cantore della *Bucchereide*: «dicendosi da ognuno unitamente, che le immense mie fatiche finora si meritavano ancor prima questo riposo».

Ma ancor più singolare è quest'altro passo: «Avendo sentito, dopo la mia giubilazione, varie profezie sopra di me...». Nere profezie, purtroppo. Eccomi oggi superato anche come profeta in patria¹³⁰.

Ancora una volta, incominciando a dipanare con parole sibilline un incerto disegno politico e a scrutare una realtà sempre più ostile, D'Annunzio si nasconde dietro l'immagine del cruscante "giubilato" e ha bisogno di ricorrere alle risorse e alle contraffazioni che gli offre l'Accademia coi suoi "testi di lingua", la cui collezione degli anni di Settignano è stata finalmente recuperata. Risorse e contraffazioni che gli consentono tuttavia di schermare e scrutare i pensieri e le profezie più nere e insieme di ricreare il tessuto della sua scrittura per farne traboccare nuovi tesori di lingua. E anche qui il "Candidato perpetuo" si rivela alla fine un abile e perfetto "prosante": il volume di

¹³⁰ D'Annunzio 2005, pp. 639-58, a pp. 639-40 [*Libro ascetico della giovane Italia*, 1926]; il testo era stato anticipato nell'intervista di Renato Simoni, *A colloquio con d'Annunzio*, nel «Corriere della sera», 15 giugno 1922, rist. in D'Annunzio 2003, II, pp. 1484-500, a p. 1488. Si tratta dei «Frammenti di un colloquio avvenuto in un giardino del Garda il 10 giugno 1922» nei quali si parla, fra l'altro, dell'incontro col Commissario sovietico agli Esteri, Georgij Vasil'evič Cičërin, reduce dalla Conferenza di Genova: su tale episodio e la ripresa dell'attività politica di D'Annunzio nel 1922, cfr. De Felice 1978, pp. 171 e sgg.: «È assai strano che, dopo un anno e più di semi inazione, proprio verso la fine del marzo '22, appena sfumate le ultime possibilità di un rovesciamento della *leadership* mussoliniana sul fascismo, D'Annunzio decidesse improvvisamente di rompere il suo lungo silenzio e iniziasse un periodo di febbrili contatti politici [...]. Di fronte a questo complesso di iniziative, l'ipotesi più probabile è che D'Annunzio, resosi conto dello scacco subito e privo ormai di incertezze circa il carattere reazionario che il fascismo aveva assunto [...], si fosse finalmente convinto della necessità, per tentare di sbarrare la strada a Mussolini, di non attendere oltre e di agire, presto e in prima persona»; cfr. anche Alatri 1983, pp. 502-11. Invece sul recupero della raccolta dei «citati» v. A. Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di G. d'Annunzio*, Roma 1993.

Lorenzo Bellini sarà stato anche aperto «a caso», ma ciò che ne viene citato proviene dai brani che compaiono sotto i lemmi “giubbilazione” e “riposo” del vocabolario. E il vocabolario non è quello degli accademici della Crusca, ma quello di Niccolò Tommaseo.

7. Il “primo cerchio” dei vocabolari

Nel febbraio del 1922 il manoscritto del “Vocabolario Dantesco”, completato dalla A alla F, a seguito di una delibera del comune di Firenze del 14 dicembre 1921, veniva ceduto gratuitamente alla Crusca, «lasciando in piena ed assoluta facoltà dell'Accademia stessa ogni decisione in merito alla opportunità ed alla convenienza di farne continuare – per proprio conto – la compilazione». Se l'opera fosse stata pubblicata intera o in parte, dieci copie del volume sarebbero dovute andare al Comune; altrimenti il manoscritto doveva rimanere a disposizione degli studiosi nella biblioteca dell'Accademia. Il presidente Del Lungo rispose l'8 marzo, chiedendo al comune, quando l'opera si fosse stampata, un contributo alle spese¹³¹.

In quel momento, tuttavia, l'Accademia non era nelle condizioni di occuparsi del completamento e dell'edizione del vocabolario fino allora accuratamente redatto da Francesco Maggini. Sei mesi prima, proprio nel bel mezzo dell'anno dantesco e senza alcun preavviso, le era piombato addosso il severo giudizio di una commissione ministeriale, reso di pubblico dominio nel «Bollettino» della Pubblica Istruzione, giudizio che, di fatto, ne delegittimava d'autorità la funzione a difesa e servizio della lingua e, in particolare, esprimeva un parere assai negativo sulla sua attività lessicografica, arrivando a proporre d'interromperla del tutto. Così argomentava quella relazione:

Da oltre un decennio l'Accademia, nel sollecitare dal Governo, al quale costa circa lire 125.000 annue, sussidi e aiuti per continuare il suo *Vocabolario*, non manca mai di avanzare proposte di nuove imprese che essa potrebbe e vorrebbe assumersi nell'interesse della lingua d'Italia.

Or questo, se da un lato prova lo zelo dal quale l'Accademia è animata, prova dall'altro il bisogno ch'essa per la prima sente di rinnovare il suo programma, e nel suo programma, se stessa.

Difatti, così come essa è, ha un suo carattere quasi regionale da una parte,

¹³¹ La delibera, con la corrispondenza relativa, in AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922: 8 marzo 1922 – Comune di Firenze – Vocabolario della lingua di Dante.

dall'altra un culto che ha del mistico per l'antico, e così questo come quello possono apparire non opportuni come per lo innanzi, oggi che l'Italia, una, quasi non scorge più nel suo bel corpo le saldature che per l'unità occorsero e nel culto del suo passato letterario non ha più ragione di raccogliersi come su suo unico possibile vanto.

Ed è un fatto che l'Accademia ad una sua più risoluta nazionalizzazione non meno che a una più viva impronta di attualità aspira attraverso l'impresa dei vocabolari dialettali che essa ha disegnata, sia pure con un ben incerto profilo, come un suo nuovissimo assunto.

D'altro canto, come Accademia, essa non può non trovarsi imbarazzata di fronte al suo compito precipuo, quello del *Vocabolario* della lingua italiana che per sua natura meglio verrebbe assolto da uno solo che non da una collettività. E tanto più in quanto il *Dizionario della Crusca* nella 5ª edizione iniziata nel 1863 si propone di essere anche un dizionario storico, il quale cioè tenga dietro a tutte le sfumature di accezione attraverso le quali un dato vocabolo è passato per opera di questo o quello scrittore: compito vasto sempre e dappertutto, quasi irrealizzabile in Italia dove la libertà d'invenzione o rinnovazione verbale non ha limiti e dove proprio ieri son parsi necessari vocabolari di scrittori contemporanei, quali il Carducci e il D'Annunzio.

Viceversa, evidente di fronte a tale impresa il vantaggio dell'opera d'un solo, che, ben fissati per proprio conto i limiti della ricettività del vocabolario, si troverebbe ad osservarli come d'istinto e sempre collo stesso rigore. [...] ¹³².

Per ciò che riguardava il *Vocabolario* il giudizio era davvero draconiano: non si poteva continuare un'opera antiquata e che si sarebbe conclusa non prima di una trentina d'anni, «quando tanta mole di lingua dell'uso sarà invecchiata, e altrettanta, per opera dei nuovi parlanti, si sarà accumulata», e dunque essa «apparirà al più come un monumento della nobile perseveranza di un'eletta d'uomini che di generazione in generazione si son tramandata la lampada della gloria della lingua d'Italia, con un religiosità di rito commovente per quello che in origine essa simboleggiava». Conveniva, dunque, mettere a disposizione degli studiosi i materiali già preparati per il vocabolario, mentre l'Accademia si sarebbe potuta dedicare ad altro, ovvero al più utile compito di «sorvegliare e dirigere l'edizione definitiva, che ancora manca, degli scrittori nostri delle origini».

¹³² *Relazione della Commissione ministeriale per la riforma dell'Accademia della Crusca*, in «Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», XLVIII, n. 26, 30 giugno 1921, Parte ufficiale, pp. 924-25, a p. 924.

La relazione non si fermava qui, ma proponeva di togliere autonomia all'Accademia, riducendola a «*pendant* dell'Istituto storico italiano che molte e buone prove ha dato di sé in un relativo breve lasso di tempo. Come l'Istituto storico, dovrebbe l'Accademia, pur mantenendo la sua sede in Firenze, risultar costituita di membri nominati parte dal Governo, parte da competenti corpi scientifici del Regno»¹³³. In sostanza, oltre alla fine del *Vocabolario*, si auspicava anche la fine della Crusca.

Una relazione come quella, nel pieno delle celebrazioni dantesche, i crucianti non se l'aspettavano proprio, sebbene quel fulmine non scoccasse a ciel sereno, ma da una nuvolaglia che da diverso tempo andava facendosi sempre più scura e minacciosa. Come s'è accennato, già all'interno dell'Accademia si era consapevoli che bisognasse cambiar registro: ma coloro che volevano innovare erano stati sempre frenati dai guardiani della tradizione, talora non senza contrasti più o meno latenti.

All'inizio del nuovo secolo gli accademici più avveduti eran tuttavia corsi ai ripari e, non volendo o potendo modificare la fisionomia e i criteri di compilazione del *Vocabolario*, avevano deciso di riformare l'Accademia, assegnandole nuovi compiti che rispondessero alle esigenze del momento, riscuotessero le simpatie dell'opinione pubblica, si allineassero all'ideologia prevalente. Nel 1909, ad esempio, mentre da una parte Pasquale Villari, accademico dal 1893, aveva proposto di compilare una serie di vocabolari dialettali per diffondere la buona lingua fra coloro che ancora usavano parlate locali, dall'altra l'iperpurista Del Lungo immaginò di aprire la Crusca alla modernità, facendone un punto di riferimento per l'attività letteraria e un centro di consulenza per la corretta formazione delle nuove parole e la sostituzione dei forestierismi¹³⁴. E per mostrare che si era imboccata una nuova strada, arrivò a suggerire che la Crusca avrebbe dovuto mutare il suo nome in quello di "Accademia per la lingua d'Italia". Su un piano più generale, infatti, si erano abbracciate le idee di difesa della lingua, in Italia e fuori d'Italia, proprie del nazionalismo, dell'irredentismo e di associazioni come la Dante Alighieri¹³⁵.

¹³³ Ivi, p. 925.

¹³⁴ Cfr. P. Villari, *I dialetti e la lingua*, nella «Nuova Antologia», 1° giugno 1909, pp. 385-95; Isidoro Del Lungo, *Per la lingua d'Italia*, ivi, 1° dicembre 1909, pp. 361-67 (rist. in Id., *Per la lingua d'Italia di un vecchio accademico della Crusca*, Bologna 1923, pp. 31-48).

¹³⁵ Sulla sempre più marcata deriva nazionalista dell'Accademia a partire dalla fine del sec. XIX, mi permetto di rimandare al mio *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell'Ottocento*, Firenze 2012, pp. 93 e sgg. Carattere nazionalistico ebbe anche l'iniziativa promossa da Angiolo Orvieto, da tempo interessato alle vicende dell'istituzione, di creare un'associazione di "Amici della Crusca" che, analogamente a quella degli "Amici dei monumenti", suscitasse «nella pubblica opinione un

Contemporaneamente venivano presentati al ministero progetti di riforma, con la riposta speranza di ottenere attraverso di essi quei sostegni necessari a proseguire con maggior speditezza l'ordinaria attività lessicografica¹³⁶.

Ma proprio allora, mentre si cercava di dare un nuovo volto alla Crusca, essa divenne bersaglio di polemiche assai più laceranti e radicali di quelle sollevate contro da Carducci, Cerquetti, Angelucci e dagli altri che avevano criticato il *Vocabolario* negli ultimi decenni del secolo precedente. Ora gli attacchi erano davvero insidiosi e bruciavano di più, provenendo dall'ambiente universitario, dalla stessa Firenze, dal suo stesso seno.

Aveva cominciato Guido Mazzoni, segretario dell'Accademia, prendendo pubblicamente le distanze dai progetti di rinnovamento formulati nel 1909¹³⁷. Più rumore suscitò Cesare De Lollis, fra l'altro demolendo con facile ironia le fumose proposte modernizzatrici di Del Lungo, con una serie di scoppiettanti pezzi apparsi fra il 1910 e il 1912 nella sua rivista¹³⁸. E Papini

movimento a favore dell'Accademia», sostenendone e indirizzandone l'attività (v. «Il Marzocco», 1° agosto 1909). Numerosi gli interventi riconducibili agli «Amici della Crusca» di cui resta traccia nella rivista fiorentina: *L'Accademia per la lingua d'Italia* (12 dicembre 1909), *L'Accademia della Crusca e le riforme* (19 dicembre 1909), *La Crusca in treno* [sulla lotta ai forestierismi] (13 febbraio 1910), *La Crusca fra il centenario e le riforme* (8 gennaio 1911), *Gli Amici della Crusca all'opera* (5 maggio 1912), ecc.

¹³⁶ La *Memoria concernente una riforma della R. Accademia per la lingua d'Italia* fu presentata al ministro dell'Istruzione all'inizio del 1911. Fra i compiti che la Crusca intendeva assumersi, oltre al completamento del grande vocabolario e alla compilazione di un vocabolario dell'uso e di vocabolari dialettali «in cui i vocaboli [...] abbiano gli esatti corrispondenti della lingua comune fondata sull'uso toscano», c'erano la consulenza sulla nomenclatura tecnica e sui neologismi, conferenze per il largo pubblico, la trasformazione degli «Atti» in una rivista scientifica, la ripresa dell'attività filologica inglobando la Commissione per i testi di lingua di Bologna: cfr. Severina Parodi, *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Firenze, presso l'Accademia, 1983, pp. 160-62.

¹³⁷ Visto l'iperattivismo degli «Amici della Crusca», i quali andavano sostenendo sulla stampa, con troppo entusiasmo e forse troppa approssimazione, le innovative «riforme» ideate da Villari e Del Lungo, Guido Mazzoni inviò una lettera ai giornali per «rimettere le cose a posto» e parlare «come deve parlare un vero accademico della Crusca»: «Per debito d'ufficio prego la S. V. di rettificare quanto si legge stamani nel suo pregiato periodico [...]. Qualunque sia per riuscire il lavoro della Commissione [per le riforme], composta di quattro Accademici Residenti, e qualunque possa essere la conclusione delle discussioni che dentro l'Accademia se ne faranno, è mio dovere, d'accordo con l'Arciconsolo, comm. prof. Giovanni Tortoli, chiarire che non potrà mai l'Accademia estendere l'opera sua ad «occuparsi di tutti i dialetti italiani» e della «popolarizzazione della letteratura nazionale», come si legge nel suddetto articolo. [...]» (*L'Accademia della Crusca e le sue gloriose tradizioni*, nella «Nazione», 19 dicembre 1909; la notizia fu ripresa anche nel «Resto del Carlino», 20 dicembre 1909).

¹³⁸ Si trattava di una serie di articoli che De Lollis aveva pubblicato nella sua rivista «La Cultura» sotto il titolo di *Crusca in fermento* (15 gennaio, 1° febbraio, 15 febbraio 1910; 15 febbraio 1911; 15 maggio, 15 giugno, 15 agosto 1912); articoli che furono poi riuniti, per interessamento di Gentile, nel volumetto *La Crusca in fermento*, Firenze 1922.

e Prezzolini subito vollero rinfocolare quella polemica nella fiorentina «Voce»¹³⁹. Poi le fiamme si erano propagate al cuore del frullone, all'interno del quale c'era anche chi frugava nella brace con l'attizzatoio. Nel 1913 Parodi, che era socio corrispondente, dette le dimissioni con una lettera diramata ai giornali¹⁴⁰. Padre Pistelli, ben informato di ciò che avveniva alla Crusca (oltre che da Parodi, dal confratello Giuseppe Manni, accademico residente), pubblicò lo stesso anno un anonimo giornaleto, «Il Vandalò», per poterla criticare, fra il serio e il faceto, in piena libertà¹⁴¹.

Quel 1913 sembrava la fine di tutto un mondo, e si arrivò persino a pensare d'interrompere la compilazione del *Vocabolario*, mentre se ne celebrava il mezzo secolo di vita. Ma con l'uscita di scena del vecchio arciconsolo Giovanni Tortoli che era stato l'anima dell'Accademia per diversi decenni, e con l'elezione al suo posto, nel marzo 1914, di Del Lungo – che nel 1916 abbandonò il tradizionale titolo di “arciconsolo” per quello di “presidente” – le cose si appianarono e quella arroventata stagione fu presto archiviata. Da una parte l'entrata in guerra aveva impegnato gli accademici su altri fronti (o

¹³⁹ G. Papini, *All'Accademia della Crusca*, nella «Voce», 3 febbraio 1910; Id., *L'Accademia della Crusca*, ivi, 26 gennaio 1911 (con una lettera di De Lollis a Prezzolini, datata Roma 17 febbraio 1911).

¹⁴⁰ Parodi, socio corrispondente dal 1905, era ben consapevole dei problemi che affliggevano la Crusca nell'ultima fase dell'arciconsolato Tortoli: per ridar slancio al vocabolario sarebbero state necessarie forze nuove e competenti, e invece si finiva quasi sempre per eleggere studiosi anche prestigiosi, ma poco adatti al lavoro lessicografico. Nel giugno 1913, l'anno in cui si celebrava il mezzo secolo dall'inizio della quinta impressione del *Vocabolario*, furono chiamati fra i residenti il filosofo Alessandro Chiappelli, il bibliotecario Guido Biagi e il letterato Orazio Bacci: solo il primo era stato corrispondente dal 1906, mentre fra i corrispondenti che avrebbero potuto esser promossi a residenti, oltre allo stesso Parodi, c'era anche Barbi. Quell'elezione, nella quale, forse solo per rispettare il vecchio puristico criterio della “toscanità” dei compilatori, si era scavalcato Parodi, lo indusse a uscire allo scoperto, dando le dimissioni con una lettera che fu pubblicata nel «Nuovo Giornale» e nel «Giornale d'Italia»: «Lasciando stare il metodo o i concetti scientifici, nei quali siamo troppo lontani, l'Accademia, impacciata in pregiudizii e preoccupazioni [...] che le danno un carattere provinciale e la tagliano fuori dalla vita della Nazione, non si cura di rivolgere i mezzi che lo Stato le fornisce – e che essa dichiara scarsi! – sempre e soltanto a quell'unico scopo del miglioramento e del compimento dell'opera che le è affidata»; ma, rientrate le dimissioni, si veda poi l'intervento di Parodi, *Intorno alla composizione di un conflitto*, nel «Marzocco», 27 luglio 1913.

¹⁴¹ La rivista fu pubblicata da Pistelli fondamentalmente per battere contro la Crusca dopo che il 1° giugno 1913 erano stati eletti fra i residenti, ovvero fra coloro che avrebbero dovuto lavorare concretamente alla compilazione, tre studiosi toscani che certo portavano lustro all'istituzione, ma non davano molte garanzie per un più rapido avanzamento del *Vocabolario* (v. la n. precedente). Della rivista «Il Vandalò. Rassegna libera contro l'arte, contro il buon gusto, contro la cultura in generale, ecc.» apparvero tre soli fascicoli nel giugno, luglio e settembre 1913: v. nel primo, *I nuovi accademici residenti della Crusca* (pp. 19-22); nel secondo, *Ancora della regia Accademia della Crusca. Avvenimenti, documenti, commenti* (pp. 1-17); nel terzo, *Ancora dello spiacevole incidente Crusca-Parodi* (pp. 32-34).

“altre fronti”, come allora volevano si dicesse): nel 1915 persino il segretario Mazzoni era partito volontario negli alpini. Dall'altra si era adottata una politica più aperta e conciliante: ad esempio, Parodi, le cui dimissioni eran state fatte rientrare, quello stesso anno fu eletto socio residente.

Finita la guerra, tuttavia, si riaccessero le discussioni. Risfoderò parte delle sue vecchie critiche padre Pistelli in un articolo del giugno 1919 sulla «Perseveranza», lamentando la lentezza del *Vocabolario* e auspicando di poterlo veder concluso, con adeguati aiuti governativi, in non più di dieci anni. Al suo intervento fecero eco Guglielmo Volpi, uno dei quattro compilatori del *Vocabolario*, e Achille Pellizzari, che invece caldeggiava per la Crusca il passaggio dall'attività lessicografica a nuovi compiti filologici¹⁴². L'anno successivo, nella rivista di Croce, usciva il bel capitolo sulla storia della Crusca nell'Ottocento di Giovanni Gentile, per niente tenero, tuttavia, né sul ruolo che col tempo aveva assunto l'istituzione, né, soprattutto, sul vocabolario, sia quello del passato che quello del presente:

L'incertezza rimase qual'era stata sempre in fondo all'assunto della Crusca; e mancò, e manca, la netta coscienza di quel che ragionevolmente possa essere un vocabolario della lingua veramente viva, ossia veramente lingua. L'originalità in cui consiste la vita, resta in seconda linea: gli scrittori moderni sono testimoni [...] della sopravvivenza dell'antico e del perpetuarsi della tradizione; ma non è posta in rilievo la parte di cui son essi autori, e per cui ognun d'essi spezza il circolo in cui la tradizione e l'autorità tendono a chiudersi. La Crusca continua nel sec. XIX come al suo inizio, al cadere del Cinquecento, a guardare indietro. Gli scrittori sempre più si disinteressano del suo lavoro,

¹⁴² E. Pistelli, *La Crusca*, nella «Perseveranza», 19 giugno 1919; G. Volpi, *A proposito della Crusca* (con una *Postilla del Pistelli*); Achille Pellizzari, *Conclusione (se è possibile)?*, ivi, 22 giugno 1919. I tre interventi furono ristampati insieme nella «Rassegna», XXVIII, 1920, pp. 124-33. L'idea di Pellizzari, che la Crusca si dovesse dedicare ad altre attività, a cominciare da quella filologica, un'idea già proposta dagli stessi accademici (v. la n. 135) e che sarà ripresa dalla commissione ministeriale nel 1921, in fondo rispecchiava la realtà di fatto, dato che in Accademia i compilatori si erano ridotti a quattro: Del Lungo, Alfani, Volpi e Pellegrini. Pellizzari, tuttavia, auspicava che la Crusca, sul fronte filologico, non invadesse il campo altrui: «Il da fare non manca. Né sarebbe mancato nemmeno in passato. È torto della Crusca, per esempio, non essersi a suo tempo proposta la grande impresa che il Laterza si è assunta [...]. Avrebbe dovuto l'Accademia per la lingua d'Italia sentir essa la bellezza e la dignità del donar all'Italia, non già o non solo morte e infilate in ordine alfabetico, ma vive e pensanti, nelle opere degli scrittori nostri, le parole italiane! | Non ci ha pensato; non lo ha saputo pensare. Pazienza! | Nemmeno ha pensato, quando avrebbe potuto, a far lei quella collezione di testi di lingua, che i non cruscanti disegnarono e vennero e vengono eseguendo: e che, non senza qualche giustizia, si son rifiutati di cederle, in tempi recenti; perché alle Accademie non si può passare per buono il costume che ha il cuculo, di depositare l'ova nei nidi degli altri».

che sempre più diventa opera di erudizione. Ma non arriva nemmeno a esser mai schietta e pura erudizione: accertamento di fatti senza nessuna pretesa normativa. E in quanto l'erudizione si mescola al precetto e quel che fu detto diventa norma di quel che è da dire, la forma si stacca dal contenuto, e diventa rettorica. È il pericolo che incombe sull'Accademia presente, che così faticosamente avanza nel suo lungo cammino, travagliata oscuramente dall'incertezza della mira a cui le convenga d'indirizzare più propriamente i suoi sforzi¹⁴³.

Il ben documentato saggio di Gentile coglieva luci e ombre della vicenda ottocentesca dell'istituzione, soffermandosi sulle figure di Gino Capponi e di Cesare Guasti; ma, come si vede, la sua critica si proiettava con una certa severità sulla situazione contemporanea. Il filosofo siciliano ne fece pervenire un estratto, in senato, a Del Lungo, che così gliene scrisse da Roma il 29 settembre 1920:

Caro prof. Gentile,
ho letto qui nella Biblioteca del Senato, ma non col solito agio, e rileggerò a Firenze, le sue belle pagine sulla Crusca; delle quali La ringrazio, e sento poterlo fare anche come, non degno, presidente. Mi è caro in particolar modo quanto Ella con tutta dirittura ha scritto del mio Cesare Guasti¹⁴⁴.

¹⁴³ G. Gentile, *Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX*. IV. *La cultura toscana*. XI. *L'Accademia della Crusca*, ne «La Critica», XVIII, 1920, pp. 271-90, a p. 290; rist. in Id., *Gino Capponi e la cultura toscana del secolo decimonono*, terza ed., Firenze 1941, pp. 432-58, a p. 458, dov'è aggiunta una nota sul fallito tentativo di proseguire, attraverso un ente autonomo, la compilazione del *Vocabolario* anche dopo il 1923. Gentile accennerà ancora alla Crusca nel suo intervento in Senato del 16 marzo 1926 a conclusione del dibattito sulla costituzione dell'Accademia d'Italia: «La quale se dev'essere, com'è nel nostro pensiero, l'Accademia di questa nuova Italia che ha coscienza di avere innanzi a sé l'avvenire, deve farla finita con le idee e le tradizioni e le usanze che han fatto il loro tempo, e ci ricordano i secoli in cui l'Italia si guardava oziosa il seno e si appagava di alcuni idoli nazionali»; fra questi «idoli» erano da ravvisare anche il purismo e la difesa a oltranza della lingua antica, che ormai non avevano più ragion d'essere: «È tempo che tutti sappiano che non c'è lingua che serva agli scrittori o suoni sulla bocca di uomini vivi, che hanno un loro pensiero, una loro passione, un'anima da esprimere, e non sia sempre nuova, sempre originale, anche se sembri quella dei padri e degli antichi!»; di conseguenza, di fronte alla nuova Accademia, quella della Crusca perdeva la funzione che aveva avuto nel passato: «Non si negherà ogni merito alla Crusca, perché anche il vocabolario, quando si fa, e quando si fa bene, serve: ma l'Italia, per fortuna, è uscita da quella stasi, e la Crusca non interessa più come una volta» (Id., *Fascismo e cultura*, Milano 1928, pp. 135-36, 137).

¹⁴⁴ Del Lungo era nipote del Guasti e a lui legatissimo: cfr. *Carteggi di Cesare Guasti*, a cura di Francesco De Feo, V. *Carteggio con Isidoro Del Lungo. Lettere scelte*, Firenze 1977. Gentile nel suo saggio tratta largamente dell'attività e delle concezioni dello studioso e archivista pratese che fu uno dei principali compilatori del *Vocabolario* e segretario dell'Accademia dal 1873 alla morte, nel 1889.

Quanto alla coerenza del quinto Vocabolario a sé medesimo, quale l'Accademia diciamo pure (e lo diciamo volentieri) l'Accademia del Capponi, volle e si propose che fosse, e quanto a quella ch'Ella chiama «incertezza di mire», permetta, non a mia qual si possa essere autorità, ma semplicemente al mezzo secolo di mia convivenza là dentro, di assicurarla che questa incertezza noi non la sentiamo. Salvo una maggior larghezza di trattazione e specialmente di esemplificazione, vocabolo per vocabolo, l'attuale undicesimo volume prosegue i medesimi criteri secondo i quali io trovai già compilati i due primi volumi, che furono anteriori a tale maggior larghezza. Noi intendiamo che il Vocabolario rispecchi del pari la storia e l'uso della lingua. Che nel secolo XIX «l'Accademia abbia guardato indietro», solamente indietro, come agli inizi cinquecenteschi, mi scusi ma non è vero. Essa raccoglie la tradizione e determina l'uso: e che «il nostro accertamento dei fatti» non si distingua da indicazioni «normative», lo crediamo doveroso e lodevole; né pensiamo, con questo di «staccar la forma dal contenuto» e cadere nella retorica.

Il suo meditato scritto si riferisce alla seconda metà del secolo XIX; ma questo ventennio del XX appartiene al medesimo periodo di lavoro e di concetti nella nostra Accademia. Concetti poi, che l'attenzione ai dialetti (e qui siamo veramente in qualche cosa di nostra recente *riflessione*, ed io mi tengo di averci avuto parte non piccola) non modificherebbe menomamente: perché, se vogliam salva l'unità della lingua, e certo tutti la vogliamo, l'opera dell'Accademia sui dialetti non potrà essere che di dar vita e norme uniformi (e sarebbe utilissimo per quella unità) a lessicografie regionali, la cui materia, mescolata col patrimonio della lingua comune, confonderebbe e infirmerebbe. Io avevo cominciato a muovere questa ed altre acque: sopravvenne la guerra, e la assorbì nel suo gorgo¹⁴⁵.

Com'è comprensibile, Del Lungo intendeva controbattere i giudizi che in qualche modo lo toccavano in quanto presidente dell'Accademia e principale responsabile della compilazione lessicografica. Ma la sua autodifesa, che non sembra cogliere le ragioni di fondo dello scritto di Gentile, non faceva altro che confermare l'assurdo di un vocabolario ormai fuori dal tempo, fermo sui medesimi vecchi binari ottocenteschi sempre volti all'«indietro», nel quale

¹⁴⁵ Lettera su carta intestata del Senato, in Archivio della Fondazione Gentile, Lettere a Gentile, unità 1883; la lettera prosegue con alcune precisazioni bibliografiche e si conclude con un poscritto: «In questo momento ricevo, graditissimo, dal Croce il preziosissimo fascicolo della «Critica». I rapporti personali di Del Lungo coi due filosofi neoidealisti, da quel che si deduce dalla corrispondenza di quei mesi, appaiono sempre improntati a sentimenti cordiali.

nulla si era cambiato, se non per quanto riguardava la maggior “larghezza” nell’allegare esempi. Vantarsi di tale immobilismo via via più zavorrato poteva tornare a onore dello spirito conservatore del presidente della Crusca, ma certo non era la risposta adeguata alle critiche che investivano il *Vocabolario*, il quale, come succedeva per altri lessici di lunga durata – si pensi al vocabolario dei fratelli Grimm –, avrebbe potuto aggiornare i suoi criteri strada facendo.

Probabilmente, come già in passato quando l’Accademia era stata attaccata, tutto sarebbe rimasto com’era e gli accademici avrebbero potuto procedere sul loro cammino col medesimo passo. Ma l’estenuante contesa di quei mesi infocati fra i circoli politico-culturali fiorentini interessati alle feste dantesche e il ministro dell’Istruzione, finì per ripercuotersi anche sulla Crusca che, per la verità, vi partecipava solo marginalmente: era semmai Del Lungo, ma più come “dantista” che come cruscante, ad esservi coinvolto. Croce, che aveva preteso di controllare fino all’ultimo come venivano spesi i finanziamenti stanziati per Dante, volle veder chiaro anche sull’operato della Crusca e sulle sue ricorrenti richieste di aiuti ministeriali. E, pur essendosene fatto un’idea, non potendo o non volendo agire d’autorità, pensò bene di ricorrere al parere di una commissione.

Come i tre commissari – De Lollis, Gentile e Vittorio Rossi – erano dovuti a una sua scelta, anche il testo della relazione da loro sottoscritto sembra ispirato e, forse, in qualche punto quasi redatto da lui¹⁴⁶. La cosa può sorprendere, ma va detto che è tutta la faccenda a presentare qualcosa di strano e d’irrituale. I commissari, tutti e tre dell’università di Roma e in buoni rapporti con Croce (Gentile era addirittura il suo principale collaboratore al ministero), avevano già un loro preciso orientamento sulla questione e De Lollis e Gentile, come s’è visto, lo avevano espresso pubblicamente. La mancanza di un qualsiasi decreto di nomina fa supporre che tutto si fosse svolto in modo assai informale¹⁴⁷. La relazione, per di più, piuttosto breve e poco elaborata,

¹⁴⁶ In AC, Corrispondenza ministeriale, 1921, 180, Relazione della commissione ministeriale per la riforma dell’Accademia della Crusca, è conservato il dattiloscritto del testo, non firmato dai commissari ma con qualche ritocco di Croce (“dizionario glorioso” > “dizionario storico”); ulteriori aggiustamenti di parole e correzioni di sviste furono fatti sul testo stampato. A parte alcuni concetti e accenni nel testo, che sembrerebbero suggeriti dal ministro, si notano anche alcune particolarità linguistiche ed espressioni che potrebbero essere sue: “per lo innanzi”, “un’eletta d’uomini”, *collo* ‘con lo’, ecc.

¹⁴⁷ Tale anomalia fu subito notata, ad es. da Mazzoni nell’intervista a Clurgi, *Guido Mazzoni e la pretesa soppressione della Crusca*, nella «Nazione», 17 luglio 1921: «Come venne formata la Commissione? – Clandestinamente. È l’unica parola da adottarsi: perché non esiste un decreto, né altro documento ufficiale che istituisca una Commissione per la Crusca; e nessuno ne ha mai avuto sentore prima d’ora, né noi né il Consiglio Superiore. È proprio strano che lo scritto dei professori Gentile De Lollis e Rossi – tutti e tre, noti bene, dell’Università di Roma – sia apparso nel Bollettino

non tiene alcun conto delle proposte di riforma presentate dalla Crusca al ministero, né di altri pareri.

Ciò che più stupisce, tuttavia, sono i tempi: Giolitti rassegnò le sue dimissioni il 27 giugno 1921 e passò le consegne a Bonomi il 4 luglio; la relazione porta la data del 28 giugno e fu pubblicata, con insolita rapidità, solo due giorni dopo, nell'ultimo fascicolo ancora curato da Croce del «Bollettino ufficiale». L'iniziativa appare così un atto tardivo, non convertibile in alcun provvedimento, dal momento che il governo era in carica solo per gli affari correnti. D'altra parte, se Croce sulla Crusca si fosse mosso prima, sarebbe stato attaccato assai più duramente che per la vicenda delle feste dantesche, e con effetti controproducenti. Si ha dunque l'impressione che nell'abbandonare la Minerva, insieme alla riforma della scuola rimasta in sospeso e alle tante decisioni cadute nel vuoto per i contrasti di cui era stato oggetto, Croce intendesse lasciare, a futura memoria, anche quest'ultimo documento di "riforma" non compiuta. Un documento che mostrava, in un caso assai particolare e in via teorica, vista la sua inapplicabilità, quel che andava fatto per superare il nodo di mistificazioni ideologiche, boria provinciale, falsa retorica, che condizionava pesantemente il mondo della cultura italiana. Un nodo di mistificazioni in cui anche la Crusca, come s'è visto, era strettamente avviluppata.

Che a gettare quel sasso, pur attraverso il parere della commissione, fosse stato il ministro dimissionario in persona, lo pensarono in molti. Di sicuro i cruscanti che il 16 luglio scrissero al nuovo ministro Orso Mario Corbino per protestare contro quell'«atto inconsulto» e ribadire la loro buona fede¹⁴⁸.

della Minerva; e anche più strano appare il fatto quando si pensi che il Ministro che li invitò – evidentemente all'amichevole, come si chiede un consiglio a chi si trova più a portata di mano – non è più al suo posto ed è stato sostituito da altri. Si noti che la relazione dei suddetti Professori che non hanno mai avuto incarichi ufficiali, è stata stampata nella "parte ufficiale" del Bollettino.

¹⁴⁸ Datata 16 luglio 1921, la lettera inviata al nuovo ministro, a nome del collegio accademico, da presidente, segretario, economo e bibliotecario, diceva così: «Non senza meraviglia i sottoscritti [...] hanno letta la Relazione, firmata dai professori C. De Lollis, G. Gentile, V. Rossi [...]. | Lontana da noi l'idea di negare a un Ministro la facoltà di chiedere a chi egli voglia un qualsiasi parere su qualsiasi questione, concernente gl'istituti che dipendono dalla giurisdizione di lui. Ma non può sembrare agli spassionati degno di lode il fatto, che tali pareri siano ufficialmente pubblicati senza che in nessun modo all'Istituto interessato siano state o dal Ministro o dai Commissarj richieste le informazioni opportune, o prese in esame le eventuali proposte. [...] | Premesso ciò, i sottoscritti, fiduciosi che V.E. non terrà quel parere in altro conto che di una personale dichiarazione, pubblicata, non sappiamo quanto opportunamente, nella parte ufficiale del Bollettino, richiamano l'attenzione dell'E.V. sulla lunga e gravosa questione della riforma della nostra Accademia: riforma che per il proprio rin vigorimento ed ampliamento, già da molti anni è stata studiata e proposta dall'Accademia medesima [...]. | Quando V.E. intendesse riformare l'Accademia, sarebbe dovere e cura di questa il rispondere a ogni dubbio in proposito; per modo che la riforma fosse ben maturata e riescisse effica-

In seguito, avute assicurazioni che la relazione Croce sarebbe rimasta lettera morta, mantennero un basso profilo. Nell'adunanza del 27 luglio, la stessa in cui fu presentato il bel volume delle opere di Dante, il corpo accademico decise che «non si prenda per ora alcun altro provvedimento collegiale in proposito, pur cercando in via privata da parte di ciascuno dei suoi componenti di conferire a che l'opinione pubblica sia illuminata pienamente sopra l'Accademia e sopra i suoi lavori, e a che nessun danno le venga da ulteriori atti inconsulti dell'Amministrazione Centrale»¹⁴⁹.

A fare esplicitamente il nome di Croce furono i giornali che in quelle settimane si gettarono avidamente su un argomento tanto ghiotto:

Bastava aver ficcato [...] il naso in uno dei grossi volumi della "Filosofia dello Spirito" per esser capaci a prevedere che la commissione nominata da Benedetto Croce [...] avrebbe dimostrato la necessità di sprangare le porte dei locali di Palazzo Riccardi e magari di vendere al rovecchio il *frullone* [...]. Il provvedimento è imposto dalla filosofia dell'«universale concreto», la quale, in fatto di concretezze, ha servito solamente a stabilire alcuni canonicati universitari. La liquidazione della vecchia Accademia si rendeva necessaria alle nuove accademie che l'idealismo pacchiano ha fondato [...].

ce e vantaggiosa agli studi e all'erario. | Intanto stimiamo nostro dovere il dichiarare che l'Accademia si reputa ingiustamente lesa, e che non potrebbe in alcun modo sottostare allo straordinario, anzi eccezionale, provvedimento pel quale tre persone scelte dal Ministro furono segretamente costituite e quindi pubblicamente riconosciute, a pronunciare responsi, in materia come è questa: materia importante agli studj, importante al decoro nazionale anche in faccia agli stranieri, importante alla amministrazione italiana per gli effetti finanziari; e materia poi che include conseguenze di varia natura pei diritti acquisiti legalmente dagli Accademici, dagli impressori e divulgatori del Vocabolario e dagli associati alla pubblicazione» (AAC, fasc. 431, Affari e rescritti sovrani 28, 1920-1922, Relazione della Commissione Ministeriale per la Riforma dell'Accademia, 30 giugno 1921).

¹⁴⁹ È ben vero che la Crusca preferì non prender posizione pubblicamente e mantenersi al di sopra della mischia, mentre si impegnava a concludere almeno l'undicesimo volume del *Vocabolario* che uscirà completo nel 1923: ma la sorte era segnata. La relazione Croce, nonostante il ministro Corbino avesse assicurato che sarebbe rimasta lettera morta, finì per confinare l'attività lessicografica della Crusca in una sorta di limbo: si andava avanti a lumi spenti e non sapendo in che direzione. E mentre il vocabolario maggiore stentava, nessuno parlò più di un vocabolario dell'uso e nemmeno del "Vocabolario dantesco" che pure per la metà era già pronto. Quando Gentile, ministro dell'Istruzione del governo Mussolini, con il decreto dell'11 marzo 1923, riformò la Crusca (in modo un po' più blando di quel che prevedeva la relazione Croce), l'attività compilatoria si era già pressoché arenata da sola. Si dovrebbe così sfatare un luogo comune spesso ripetuto: il vocabolario esser stato interrotto dal fascismo con un atto d'imperio. In realtà, a protestare contro la "riforma" gentiliana della Crusca furono proprio i fascisti e i nazionalisti fiorentini, tanto che fu costituito un ente autonomo per la continuazione del *Vocabolario* con fondi del Comune di Firenze, retto ancora dal sindaco Garbasso, divenuto nel frattempo podestà.

La Commissione nominata per isbrigare in famiglia questa faccenda ha naturalmente redatto la sua brava relazione che si presenta come uno dei soliti documenti a cui i ministri della filosofia della «verità che non è ma diviene» ci hanno abituati da un pezzo [...]. Che cosa significa per un crociano “vegliare sulla lingua”? Secondo la filosofia dello Spirito vuol dire badare “all’immobilità del moto”, “Fare raccolta di astrazioni”. Benedetto Croce, leggendo la relazione, fattagli su misura, deve aver sorriso, immaginando i cruscanti ridotti a montar di guardia al molto inafferrabile Spirito Puro¹⁵⁰.

Benedetto Croce, poiché non gli era riuscito di condurre a buon porto quei disegni di legge che erano e invocati e contrastati da più parti, ha voluto, per essere utile alla cultura italiana, dare il colpo di grazia almeno alla veneranda Accademia. Mi verrebbe voglia, ricordandomi delle mie antiche e recenti schermaglie, di ripetere con qualche modificazione le parole di Ferruccio: – Ah Benedetto, tu ammazzi una vecchia morta. Che gloria ne avrai?¹⁵¹

Più tardi, quando nel 1923 riesplosero le polemiche per l’effettiva soppressione del vocabolario decretata dal ministro Gentile, lo stesso Croce, pur tenendo a distinguere il suo operato dalla decisione del nuovo governo mussoliniano, più di una volta accennò al fatto che era stato lui all’origine di quel provvedimento:

Avevo fatto proposito di non intervenire in alcun modo nei battibecchi suscitati da una riforma dell’Accademia della Crusca, testé compiuta dal ministro della pubblica istruzione. È vero che per debito d’ufficio (cioè per impedire il cattivo uso che si faceva del pubblico danaro nella preparazione di un vocabolario, del quale si sapeva il remoto principio ma non si sarebbe mai vista la fine, e di cui si riconosceva intanto la poca utilità) detti io proprio, or son due anni, la spinta a quella riforma; ma, in fondo, la questione mi ha riscaldato fino a un certo segno. Si voleva proprio che un gruppetto di egregi uomini continuasse a sprecare qualche centinaio di migliaia di lire all’anno, fingendo di dare all’Italia il gran vocabolario? Sarebbe stata una irragionevolezza o un capriccio; ma, via, non per questo le finanze dello Stato italiano sarebbero fallite¹⁵².

¹⁵⁰ Smitho, *Come verrebbe esautorata l’Accademia della Crusca. Attorno a una relazione*, nella «Nazione», 14 luglio 1921.

¹⁵¹ Pistelli, *L’ultima crociata contro la Crusca*, nel «Marzocco», 17 luglio 1921. Cfr. anche *Cruscanti e anticruscanti*, nel «Paese», 25 agosto 1921: «La risoluzione del Croce ha provocato diversi vivaci contrasti».

¹⁵² Croce, recensione a Giovanni Papini, *La Crusca* («La Nazione», 28 febbraio 1923), nella «Critica», XXI, 1923, pp. 182-83» (rist. in *Pagine sparse*, cit., pp. 172-73). V. anche [Roberto

Il decreto di soppressione voluto dal ministro Gentile non era certo cosa da “riscaldare” il filosofo Croce. Ma nemmeno la relazione ministeriale del giugno 1921 tesa al medesimo fine era ridicibile a un semplice “dovere d’ufficio”, altrimenti sarebbe stata presa in modo da mandarla ad effetto. Invece averla depositata fuori tempo, così da renderla inapplicabile, conferiva a quella “riforma” un valore d’esempio che andava al di là del caso concreto.

Come aveva fatto con le celebrazioni dantesche, anche con la Crusca Croce volle additare un modo più veritiero e onesto di considerare le cose. Se andava criticato il culto ideologizzato di Dante così da ritrovare un più profondo rapporto con la sua poesia, anche il velo di retorica e d’inganni con cui il nazionalismo aveva rivestito la lingua – talora imbrigliandola come in una camicia di forza – andava squarciato. Non ci si doveva piegare ulteriormente al mistificante «culto della lingua d’Italia, del quale e del suo sacerdozio Dante è come il patriarca e il pontefice»¹⁵³.

Marvasi], *Polemichetta intorno alla Crusca. Il pensiero di Benedetto Croce*, nella «Scintilla», 17 marzo 1923: «La polemica contro la Crusca, caro Marvasi, nacque a Firenze stessa, e fu condotta, fra gli altri, dal Padre professore Pistelli, che pubblicava, nel 1913, un apposito giornale, col titolo “Il Vandalò”, e metteva in mostra gli errori e le incongruenze del Vocabolario in corso; e affermava la incapacità dell’Accademia a menarlo a termine. Col Pistelli era d’accordo il professor Parodi che, da sua parte, iniziò la polemica nel giornale “Il Marzocco”. Ma poi, prima il Parodi, e più tardi il Pistelli furono eletti soci dell’Accademia della Crusca, e così la polemica fu spenta... Se non che essa fu tenuta viva dal professore Cesare De Lollis, filologo dell’Università di Roma, il quale anche l’anno passato ha pubblicato un gustoso opuscolo polemico, intitolato “Crusca in fermento” [...]. | Sono persuaso che il Vocabolario non avrebbe mai visto la fine e che ogni provvedimento per accelerarlo sarebbe riuscito vano. D’altra parte è da desiderare che l’Italia ottenga anch’essa una buona volta un vocabolario come quello francese del Littré, condotto con un unico criterio e da una mente sola. Il Vocabolario della Crusca, che si trascina da oltre sessant’anni, ha già in sé, come tutti gli studiosi hanno notato, i segni della varietà e discordanza di criterii». E alla domanda di Marvasi se in questo modo non finisse per andar perduto anche il materiale predisposto per l’opera, Croce così rispondeva: «Il lavoro di spoglio e di schede dell’Accademia della Crusca sarà depositato – per disposizione del ministro – in una pubblica biblioteca di Firenze, dove potrà essere adoperato dallo studioso o dagli studiosi che si proporranno di compiere il desiderato Vocabolario. All’Accademia della Crusca è, infatti, affidato un nuovo compito, conforme alla sua tradizione, che consiste nel curare le edizioni degli scrittori italiani dei primi secoli. A tale compito attendeva un tempo la regia Deputazione dei testi di lingua, di Bologna».

¹⁵³ Del Lungo, *Dante e la lingua italiana* [1920], in *Dante e l’Italia nel VI centenario della morte del poeta. MCMXXI*, Roma, Fondazione Besso, 1921, pp. 181-86, a p. 184. Lo scritto manifesta bene il punto di vista del presidente della Crusca che collega simbolicamente Dante alle «legittime tradizioni di nostra lingua», in una organica concezione puristico-nazionalistica: «Figura e funzione simbolica [quella linguistica di Dante], che di secolo in secolo egli ha sostenuta, con maggiore o minore efficacia, ragguagliatamente alle energie, da secolo a secolo maggiori o minori, che dalla vita nazionale emergessero. E quando l’Italia, restituitasi per proprio vigore ai propri destini, ha inteso a distruggere i residui dell’ultimo e non del tutto sin allora scosso servaggio; quando contro il “furor di lassù” la “virtù” latina aveva deposte le armi delle prime vittorie, e, in attesa di quella

La lingua dev'essere fondamentalmente libera – come lo è stata per Dante e come per sua natura sempre lo sarebbe – se una comunità vuol realizzare qualcosa di buono. Proviene solo dal desiderio di prevaricazione tipico del potere, di qualsiasi genere esso sia, l'imposizione di una lingua unica ideale, incontaminata e immodificabile, codificata dai grammatici, imbalsamata nei vocabolari, venerata dalle accademie, a cui tutti dovrebbero sottostare. Il filosofo lo aveva affermato chiaramente nell'*Estetica*: «Il linguaggio è perpetua creazione [...]; le sempre nuove impressioni danno luogo a mutamenti continui di suoni e di significati, ossia a sempre nuove espressioni. Cercare la lingua modello è, dunque, cercare l'immobilità del moto. [...] | La questione dell'unità della lingua ritorna sempre in campo, perché, così com'è posta, è insolubile, essendo fondata sopra un falso concetto di ciò che sia la lingua. La quale non è arsenale di armi belle e fatte, e non è il vocabolario, raccolta di astrazioni ossia cimitero di cadaveri più o meno abilmente imbalsamati». E tornerà più di una volta a ripeterlo, come ad esempio ne *La poesia*: «I vocabolari e i libri di grammatica non hanno mai insegnato ad alcuno a parlare e a scrivere, le quali cose si apprendono solo dal conversare e dalla lettura degli scrittori».

L'atteggiamento di Croce nei confronti della Crusca è, come si vede, il medesimo che tiene in relazione alle celebrazioni dantesche. I restauri, il lavoro dei filologi e le altre iniziative avevano certo la loro importanza, ma occorre innanzitutto far affidamento sul «culto interno di Dante: sulla relazione vera e salutare dei nostri spiriti con lo spirito di lui». Quel «culto interno» che nell'Italia dilaniata dalla cruenta guerra civile seguita alla grande guerra non si sapeva più cosa fosse. Guerra civile nell'Italia tutta, ma soprattutto in quel «nido di malizia tanta» in cui l'«ingrato popolo maligno» continuava a far strame di se stesso e a tradire e bandire gli onesti, in una scellerata faida di fazioni che sembrava non esser mai cessata dai tempi di Dante. L'ingrato popolo fiorentino per il quale un bianco stendardo dal giglio rosso – lo dirà Vasco Pratolini rievocando quel tragico biennio – non è «una stigmata sulla sua coscienza immacolata». Ma gli serve per ingannare se stesso, tanto che di quello che è «un grumo di sangue ne fa un fiore e lo circonda di silenzio».

In quel 1921, nell'Italia accecata da odi e rivalità, la voce di un filosofo aveva avuto il coraggio di accennare, forse senza frutto, a una lingua più

che integrasse l'unità sua politica, le era altresì necessario di tutelare nelle terre tuttavia irredente il sacro patrimonio della lingua, insidiata e angustata dalla violenza brutale dell'oppressore, una bandiera ha raccolto intorno a sé i fedeli tutelatori, i propugnatori animosi: la bandiera della *Dante Alighieri*. Quel nome era, da sé solo, un programma, un giuramento, un vangelo» (pp. 185-86).

autentica e viva, a un Dante poeta più intimamente umano. Una lingua e una poesia allora e sempre da vivere personalmente: «il più alto e vero modo di onorare Dante è anche il più semplice: leggerlo e rileggerlo, cantarlo e ricantarlo, tra noi e noi, per la nostra letizia, per il nostro spirituale elevamento, per quell'interiore educazione che ci tocca fare e rifare e restaurare ogni giorno, se vogliamo "seguir virtute e conoscenza", se vogliamo vivere non da bruti, ma da uomini».

Fabio Rosa

Il disiato riso: da Francesca a Victoria Ocampo

1. «Quando leggemmo il disiato riso»

Da Francesca a Beatrice è il titolo del breve saggio con cui Victoria Ocampo (1890-1979) fece il suo esordio nel mondo letterario. Scritto in occasione del sesto centenario della morte di Dante e dedicato in modo cifrato al suo amante, il libro è una guida alla *Commedia* letta nell'ottica di un'argentina dell'epoca che sa di addentrarsi in un territorio non suo. «Nutro la speranza» – scrive nella prefazione – «di poter essere utile a quelli che vorranno attraversare con me, in modo ahimè! veloce e sommario, la *Divina Commedia*, da Francesca a Beatrice. Cercherò di guidarli per questo cammino, che in tanti e tanto diversi modi ho percorso e amato».

Il tema principale è l'amore e, più precisamente, l'amore-passione, così come è rappresentato nel celebre canto di Paolo e Francesca che, per l'importanza che riveste per l'autrice, è più volte citato nelle pagine del libro. A differenza degli altri spiriti del secondo cerchio, i due amanti riminesi hanno il privilegio di vivere anche nell'inferno la loro vita di coppia. Vanno abbracciati l'uno all'altro, uniti e al tempo stesso divisi, perché la sostanza opaca della carne li costringe a girare a vuoto. Questa è precisamente la loro condanna:

Si fatica a capire, quando si comincia a vivere e leggere, in che consiste il supplizio dei due amanti del canto V. È vero che sono sbattuti per l'*aer maligno*, però vanno eternamente uniti l'uno all'altro, a tal punto privilegiati nell'Inferno che possono trasformarlo in un Paradiso. Si amano... e Dante li lascia in compagnia l'uno dell'altro. Potremmo pensare che essere trasportati senza tregua da un uragano *che muggia come fa mar per tempesta* e abitare un luogo *d'ogni luce muto* non deve essere un tormento così terribile, se si può

condividerlo con l'essere amato. Il senso profondo di questa *bufera infernal che mai non resta* non appare subito, e i versi rimangono inespugnabili, finché il dolore di vivere non ha aperto la breccia da cui emanano la loro bellezza, il loro senso e il nostro sangue. Francesca e Paolo vanno insieme, ma dove? Da nessuna parte. Girano solamente. Francesca e Paolo sono insieme, sì, ma come? Avvolti dall'uragano e dalle tenebre, accecati dalla notte, assordati dal rumore del vento. Non possono vedersi, non possono parlarsi. Per farsi udire da loro, e udirli, Dante deve approfittare di un momento in cui il ciclone infernale pare come sospeso¹.

L'inferno è davvero un inferno. Nessun idealismo romantico può sminuire il tormento dei due cognati. «Viaggiatori errabondi del loro amore, non risiedono nel loro amore». Schiavi del vortice che li trascina, girano intorno al loro amore «senza poter mai fermarsi, senza poter mai godere l'uno dell'altro. Mai!»². Con il suo stile immaginifico, emotivamente coinvolgente, l'autrice guida i suoi lettori dentro il dramma dei due amanti, perché lo possano riconoscere in sé stessi. Se non lo fanno, dice, è perché non sono ancora maturati al punto da capire che «gli esseri chiamati a soffrire questo destino, dovunque si trovino, non vanno uniti, ma crocifissi l'uno contro l'altro». E ciò che rende ancora più straziante questa crocifissione è che il loro amore-passione è, per sua essenza, unione di corpo e anima, anelito ad abitare il paesaggio dell'eternità. In un'altra parte del libro la Ocampo parla di «una scintilla divina» che nei due cognati si è accesa fugacemente per poi smarrirsi. Il riferimento è ai noti versi in cui Francesca rievoca «la prima radice» del loro amore: «quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante...».

«Il disiato riso»: l'uso dell'astratto per il concreto non è una mera figura retorica, segnala quel salto di qualità dal bisogno al desiderio che, a dire di Stendhal, distingue l'amore-passione dalle altre forme d'amore. Di fatto, ciò che Paolo

¹ V. Ocampo, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires 1983, p. 35.

² L'autrice serbava certamente memoria del corso di Henri Hauvette, a cui ebbe modo di assistere nel 1910. Poco interessato al versante ideologico e didascalico del poema, il critico francese privilegiò la poesia dell'«uomo ardente e generoso». Nel libro su Dante, che raccoglie le sue lezioni alla Sorbona nel triennio 1907-1910, il personaggio di Francesca è presentato come l'immagine assoluta dell'amore e dei tormenti corrispondenti. «La Francesca du poète ne sait et ne sent qu'une chose, son amour; tout le reste semble aboli pour elle. Mais, c'est justement en cela que la conception de Dante est si originale et si forte: il a arraché son héroïne à toutes les vulgarités inévitables d'une aventure, qui ne fut sans doute qu'un fait divers tragique, pour faire d'elle l'image absolue, définitive, de l'amour – et de la souffrance. Il l'a saisie, immobilisée, dans un geste, dans un cri de passion, qu'accompagnent d'éternels sanglots.» (H. Hauvette, *Dante, introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Paris 1911, pp. 362.)

vorrebbe raggiungere, se non fosse per il muro della carne che glielo impedisce, non è la bocca dell'amata, ma quello che nel suo riso si manifesta e che, giusta l'affermazione di *Convivio*, III viii, ha a che fare con l'anima. Nella sua risposta all'editore inclusa nel libro, la Ocampo ritorna su questo punto nodale dell'episodio. Vale la pena di riprodurre il passo non solo per la finezza psicologica con cui l'autrice indaga le dinamiche del desiderio, l'intreccio di pulsioni che accomuna il Dante della *Commedia* con lo Shakespeare dei *Sonetti*, ma anche perché vi si trova *in nuce* il tema di fondo del libro e di tanti altri scritti ocampiani:

Ha mai pensato qualche volta a quel "disiato riso", sorriso desiderato, che appare nell'episodio di Francesca? Può immaginare qualcosa di più espressivo dell'unione dell'anima e del corpo? Desiderare il sorriso di una bocca è desiderare quella bocca nella sua espressione. È impossibile desiderare così senza amore. E quando l'amore è profondo tende sempre verso questo. Sono sempre dettagli analoghi quelli che lo accendono e lo fanno traboccare. Chi desidera baciare una bocca sorridente può anche non sentire amore. Ma chi desidera baciare il sorriso di una bocca, "il disiato riso", può solo amare. Qui sta tutta la differenza. Quando l'amore è profondo, ripeto, sono sempre dettagli analoghi quelli che hanno importanza: un modo di guardare, il cenno di una mano che tiene un libro, una ruga di concentrazione fra le ciglia, un'inflessione della voce. Dettagli che passano inavvertiti ad occhi indifferenti [...]. Il sorriso, lo sguardo, il cenno, l'inflessione di voce sono peculiarità uniche in ogni essere. Di conseguenza è l'unicità, il particolare, ciò che l'amore percepisce e insegue. E l'amore di ciò che è particolare e unico nell'essere amato è quello che conduce dalle emozioni personali a quelle impersonali. *Make thee another self for love of me...* Il che in prosa equivarrebbe a dire: Io mi oppongo alla tua morte³.

La *Commedia* è per la Ocampo, per citare il titolo di un noto libro di Teodolinda Barolini, una *undivine comedy*. Il suo modo di de-teologizzare Dante non si concentra, però, sulla costruzione narrativa del poema, sugli artifici tecnici del «miglior fabbro» finalizzati, secondo la studiosa italo-americana, a produrre un'illusione di verità. Non le realtà virtuali, bensì le verità dell'amore, come le chiamava l'autore della *Recherche*, sono oggetto della sua analisi. Di conseguenza i tre regni, che il *viator* attraversa durante il suo viaggio, non sono altro che stati d'animo. Col passare del tempo sono cambiati i nomi dei luoghi e delle cose, è cambiata la nozione di peccato, l'idea stessa di Dio, ma

³ Ocampo 1983, p. 136.

la sostanza dei conflitti è rimasta la stessa. «Gli innamorati di certa specie, gli invidiosi soffriranno sempre l'inferno. Con o senza Dio. Con o senza peccato. Certa lotta per riuscire a vincere le nostre discordie interiori sarà sempre un Purgatorio. Con o senza Dio. Con o senza peccato». E poiché, in un passo del suo poema, Dante spiega che tutte le passioni e i vizi umani sono prodotti dall'amore che si è smarrito o per una scelta sbagliata (per superbia, ira, invidia) o per eccesso (per avarizia, gola, lussuria) o per difetto di vigore (per accidia), il viaggio attraverso i tre regni non è altro che un viaggio nell'amore con il dichiarato fine di «removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis⁴». Prendendo le distanze dai commentatori di Dante, la cui erudizione allontana i lettori anziché avvicinarli al suo poema, la Ocampo sceglie per sé, alla maniera della Woolf, il *common reader*:

Non mi rivolgo ai dantisti o agli eruditi, a cui non posso insegnare nulla, ma al lettore comune, a quelle persone che potrebbero amare questo libro bello e tremendo e che, per una ragione o per l'altra, non gli si sono ancora avvicinati. Mi rivolgo soprattutto a quelli che lo hanno sfogliato pigramente⁵.

Ai suoi lettori-turisti, desiderosi di andare subito all'essenziale, la Ocampo propone di leggere la *Commedia* come un protrettico alla felicità, ossia, scrive, alla *joie* nel senso pascaliano e bergsoniano del termine. Orbene: il viaggio

⁴ Dante, *Epist.* XIII 15. Nell'autobiografia la scrittrice così spiega il ricorso a questa lettera: «Leggevo Dante. La sua lettera a Cangrande della Scala, in cui dichiara che lo scopo del suo poema è allontanare l'uomo dallo stato di miseria interiore (quella miseria di cui si burlano i comunisti che credono di poterla modificare modificando l'altra miseria, che certamente urge annullare) per incamminarlo verso lo stato di *joie*, mi sembrava contenere la chiave de *La Divina Commedia*. Da Francesca a Beatrice, ossia dall'amore-passione all'amore e basta, dal gesto della mano che si appropria e si chiude sul bottino al gesto della mano che si apre, dall'amore-oro, che spartito si deprezza, all'amore-luce che nulla teme perché nulla può perdere. *True love in this differs from gold and clay, | That to divide is not to take away.*» (*Autobiografia III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires 1981, p. 97).

⁵ Ocampo 1983, p. 28. Victoria Ocampo fu traduttrice e amica di Virginia Woolf, che fece conoscere attraverso le pagine di «Sur». Nella sua presa di distanza dalla critica accademica influi il giudizio negativo espresso da Paul Groussac, che fu direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires dal 1885 al 1929 e, come critico, si distinse per la severità dei suoi giudizi. Nel prologo del libro la scrittrice ricorda così l'episodio: «Un giorno salii per la ripida scalinata della Biblioteca Nazionale per consegnare al suo direttore alcune pagine del mio quaderno. Conoscevo la sua franchezza e pensai di dovermi sottoporre a quella prova del fuoco. Non spiegai a P. Groussac le ragioni che mi spingevano a «mettermi» nella *Divina Commedia*. Il giorno dopo ricevetti in una lettera il responso. In una grafia minuta e chiarissima mi consigliava di non essere *pe-dantesque*. A quell'epoca si permetteva di scrivere su Dante solo a quelli che apportassero qualche nuovo dato d'interesse. Mi consigliava di dedicarmi a temi più abordabili e inediti: a me stessa, per esempio.»

nei primi due regni ci insegna che il muro della carne è il maggior ostacolo all'amore. Oggi ancora più di ieri, perché il mondo moderno, tanto simile al vestibolo infernale, ha smarrito quel senso della vita che, secondo l'autore di *The conquest of happiness*, è fatto di mutuo rispetto:

Quando Russell ci dice che l'uomo felice è quello che non è scisso contro sé stesso, né impuntato contro il mondo, noi sentiamo che per lui come per Dante, con le debite differenze legate ai tempi, questo è l'uomo che è entrato nel ritmo de *l'amor che muove il sole e l'altre stelle*⁶.

Amore generoso: questo è il Paradiso, con o senza Dio. E poiché «presso e lontano lì né pon né leva», è lì che il pellegrino della *Commedia* ritrova quella scintilla divina che nei due cognati riminesi si era smarrita. Inseguendo il loro sogno d'amore, che è anche il suo, egli può ascendere fino alla soglia dell'Empireo e, lì, rivolgere alla sua donna una preghiera che anticipa anche nella forma quella finale alla Vergine: «La tua magnificenza in me custodi, | sì che l'anima mia, che fatt'hai sana, / piacente a te dal corpo si disnodi» (*Par.* XXI, 88-90). Commentando questi versi, l'autrice chiama in causa ancora una volta i due amanti infernali:

Questo umile amore, che non immagina la sua propria bellezza se non come riflesso di doni elargiti, non è forse il grado più alto di amore? Francesca ci parla della *bella persona* che le fu tolta e che aveva acceso l'amore di Paolo. Le sue parole testimoniano che anche lei era compiaciuta del suo bel corpo. E non sarà stata sedotta dall'amore di Paolo, perché vedeva in lui l'ardente espressione della sua propria bellezza carnale? E non è questo, esattamente, il primo grado dell'amore? Beatrice risponde alla supplica di Dante non con la

⁶ Ivi, p. 143. In un celebre passo di *The Waste Land* (1922) T.S. Eliot utilizzò i versi sugli ignavi di *Inf.* III per descrivere l'irreale città moderna. Nella conferenza su *Dante, questo contemporaneo* (1957), inclusa in appendice al suo saggio, Victoria Ocampo dichiarò di aver interpretato Dante in modo simile al poeta inglese, che all'epoca ancora non conosceva. Così scrive: «Io avevo compreso certi versi della *Commedia* esattamente come Eliot. Avevamo in comune molti punti di vista. Avevamo sottolineato gli stessi passi e la loro lettura ci suggeriva pensieri identici. La differenza, l'immensa differenza, consisteva in questo: Eliot aveva affrontato il tema come un grande poeta che scrive su un altro grande poeta, ossia con una capacità espressiva all'altezza di quanto da lui percepito; a me, nonostante quello che anch'io avevo *saisi*, mancavano i mezzi adeguati a dare forma ai miei sentimenti e pensieri, alla mia emozione poetica.» Lo stesso concetto è ripetuto nella dedica del libro all'allora Presidente dell'Associazione Argentina dei Critici d'Arte, Basilio Uribe: «Credo che quello che tentai di dire nel 1921 (50 anni fa) è certo, ma non seppi dirlo. Chi seppe dirlo fu Eliot» (novembre 1971).

bocca e con gli occhi, ma con il sorriso e lo sguardo: anima della bocca, anima degli occhi, il cui possesso materiale è impossibile⁷.

Nel *Paradiso* il «santo riso» di Beatrice è oggetto di contemplazione da parte del suo innamorato, perché è lì dove più intensamente si manifesta «quel piacere altissimo di beatitudine lo quale è massimo bene in Paradiso» (*Convivio* III, xv 3). Nell'ascesa per i vari cieli aumenta via via d'intensità irradiandosi da lei agli altri beati, agli angeli dell'Empireo, a Bernardo, alla Vergine, all'intero cosmo. La «passione dell'universo», che Paul Claudel tanto ammirava nel poeta fiorentino, è fatta di «quel dolce riso che non si sente se non dall'occhio» e «imparadisa» la mente, come nello splendido «Sorriso di Reims». Si tratta di un modo di sentire e percepire il mondo, che in Dante ha ormai poco a che fare con la teologia di monaci e scolastici. Per la Ocampo ha a che fare, piuttosto, con quell'*espèce d'instrument optique* che lo scrittore, a dire di Marcel Proust, offre ai suoi lettori, perché possano discernere quello che altrimenti non riconoscerebbero in sé stessi e questo riconoscimento è la prova della verità di ciò che egli ha scritto.

2. «A riveder le stelle»

Da Francesca a Beatrice, dall'amore allo stato solido all'amore allo stato luminoso: fra questi due estremi è compreso il viaggio della *Commedia*, che la Ocampo segue a passo a passo con una speciale attenzione per quegli stati d'animo capaci di chiarire aspetti del suo essere. Anni dopo, nella sua autobiografia, dichiarò di aver scritto il libro nel vortice della passione, con la speranza di trovare nel poema «un'eco fraterna della [mia] angoscia» e con «il sollievo che sempre si prova a togliersi di dosso un peso che non ci lascia respirare»⁸.

Ricca, aristocratica, egocentrica, con tutti i privilegi e i vizi della sua classe – *demoiselles* e *misses* come istitutrici, viaggi all'estero, ozio, amori, letteratura, mecenatismo –, Victoria aveva appena lasciato la casa del marito per andare a vivere da sola. Scrivere su Dante fu un modo per parlare indirettamente di sé e dell'unico grande amore della sua vita. Incoraggiata dal suo stesso amante

⁷ Ivi, p. 86.

⁸ *Autobiografia* III, p. 44. Nella dedica allo storico Alberto Mario Salas, citando *Purg.* XXXI, 20, Victoria ripeté di aver scritto queste «pagine autobiografiche fra il 1920 e il 1921 fuori sgorgando lagrime e sospiri». Questo esemplare si trova nella biblioteca di Villa Ocampo assieme ad altre tre copie del libro con dediche ai genitori, all'istitutrice francese A. Bonnemaisone al libraio Esfriasce.

a portare a termine il libro, nonostante il giudizio sfavorevole dei due critici a cui si era rivolta, celebrò in Dante il cantore del «disiato riso», cioè, a dire di Francesco De Sanctis, dell'espressione, del sentimento, della poesia⁹. Nella figura di Francesca e delle altre donne della *Commedia* riconobbe il suo stesso anelito per la libera affermazione del desiderio. Lo stile insolitamente diretto testimonia il suo grado di coinvolgimento emotivo. Ai due amanti riminesi è così che si rivolge: «Francesca, Paolo, io vi vedo passare senza sosta, nell'abbraccio frenetico delle vostre due solitudini, come il doppio spettro del MAI più assoluto, più disperato, che l'arte abbia strappato alla vita»; e al marito di Francesca, una specie di Golaud medievale: «Povero Giangiotto Malatesta, hai guadagnato ben poco con il tuo crimine. Solo di andare a battere i denti nella Caina, fra *le ombre dolenti nella ghiaccia*». Nello stesso modo si rivolge anche a Cunizza, che nel *Paradiso* non si perita di ricordare i suoi amori terreni:

Ah, Cunizza, la tua beatitudine non è che la conversione del tuo amore! Il cambio di modalità del tuo amore. Quali sofferenze presuppone questo cambio? Non osiamo chiedercelo noi che non possediamo, per fortificarci, se non l'intuizione della tua beatitudine. I nostri occhi sono deboli, Cunizza. Non concepiamo il fiore del tuo Paradiso se non con le radici nell'Inferno e lo stelo nel Purgatorio. E come Dante, immerso nel tuo splendore, ti percepisce, appena taci, *ad altro volta*, così il fiore della tua estasi ci sfugge se lo priviamo del ricordo della sua radice e del suo stelo. La tua beatitudine, Cunizza, non è che la conversione del tuo amore¹⁰.

Per l'autrice ogni amore, anche quello più spirituale (il fiore), non può prescindere dal corpo (le radici, lo stelo) e, proprio per questa indissolubilità di anima e corpo, sopporta pene indicibili. Simpatizzando con la «dissoluta e lasciva» Cunizza, polemizza con quei commentatori che si scandalizzano nel vederla in paradiso e, per darsi una spiegazione del posto d'onore riservato a questa sorella di Maria di Magdala, pensano a una tardiva conversione, senza capire che la sua gioia è inseparabile dal ricordo di «quei dolori che l'hanno *di serva tratta a libertate*».

Oltrepassare il muro della carne è il tributo che ognuno deve pagare al dolore fisico¹¹. Nel *Purgatorio* il *viator* è come paralizzato dalla paura. Nessun

⁹ F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di G. Ceriello, Milano 1960, p. 45.

¹⁰ Ocampo 1983, pp. 75-76.

¹¹ La scrittrice considerò la scrittura del saggio come il suo personale battesimo di fuoco. Nell'autobiografia scrive: «Ero giunta a un punto in cui percepivo che la gioia (la *joie*), la *création de*

ragionamento può convincerlo ad attraversarlo. Davanti alla sua ostinazione Virgilio deve ricorrere, con fare materno, al nome di Beatrice: «Or vedi, figlio: tra Beatrice e te è questo muro» (*Purg.* XXVII, 35.). E l'autrice con la solita forma allocutiva, rivolta a sé stessa prima ancora che al suo lettore, ci dà la sua spiegazione:

Per essere capace di felicità nel tumulto dell'amore umano, per conquistare pienamente l'intelligenza d'amore (*l'intelletto d'amore*), per *vedere e udire* Beatrice, devi attraversare il muro della tua carne, dei tuoi sensi, i cui appetiti non sono esaltazione ma ottundimento, la cui stessa vertigine non è sufficientemente intensa per toglierti la coscienza di altre aspirazioni. *Dominante*, la passione fisica allontana ineluttabilmente dalla tenerezza, la calma, la bontà, il disinteresse. La passione fisica opprime l'anima con il suo peso, la tiene prigioniera, la riveste da morta, la rinsecchisce. La passione fisica è tempesta e tenebre. Accieca, assorda, ti rende egoista, crudele, vendicativo. Francesca e Paolo trovano in alcuni degli elementi che compongono il loro amore il loro proprio castigo. Privati della visione di Dio, vale a dire del supremo Bene, sono anche privati della vista l'uno dell'altro. Non è possibile possedersi con gli occhi né con l'udito nella zona che essi abitano, perché questa zona è priva di luce e silenzio. «Mia ebbrezza entrava per l'udire e per lo viso» esclama Dante in uno dei canti del *Paradiso*. Francesca e Paolo saranno gli eterni proscritti da questa ebbrezza. E questa ebbrezza è la stessa a cui il poeta aspira, quando, vincendo la ribellione istintiva della carne, attraversa il muro di fiamme che lo separa da Beatrice. Vederla, udirla! Verso questo duplice possesso tendono i suoi desideri¹².

soi par soi, l'agrandissement de la personnalité par un effort qui tire beaucoup de peu, quelque chose de rien, et ajoute sans cesse à ce qu'il y a de richesses dans le monde, la gioia che nasce sempre dalla creazione (e spesso, o sempre, attraverso il dolore), dal pianto per non aver trovato quello che cercavamo (penso a Pascal: *Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé*), la gioia delle lacrime di Pascal, insomma, si trovavano a un altro livello rispetto all'amore-passione e che era necessario elevarsi fino a quelle altezze o vegetare e perire. Questo sforzo poteva ben definirsi, utilizzando il lessico dei trapezisti e dei loro esercizi nell'aria, un *rétablissement* [ergere il corpo appoggiandosi sulle mani]. *Rétablissement*. Tutto quello che mi misi a scrivere in quel momento tendeva a questa meta.» (*Autobiografia* III, p. 104).

¹² Ocampo 1983, pp. 59-60. L'uso dell'apostrofe è frequente negli scritti di Victoria Ocampo, dettato secondo N. Catelli dal desiderio di «trascendere artisticamente le circostanze per dirigersi a un interlocutore assente o metastorico al fine di assicurarsi una permanenza» (*En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*, Rosario 2007, p. 193). Ma più che la ricerca di permanenza, nell'allieva di Marguerite Moreno agì la propensione alla teatralità, il desiderio, cioè, di costruirsi attraverso la scrittura una presenza di scena, per cui cfr. S. Molloy, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México 2001, pp. 78-106.

Se Dante si risolve a passare il muro di fiamme, è perché il solo nome di Beatrice vale per lui come un richiamo d'amore. E tale è il ricordo che serba di lei che, una volta entrato nell'Eden, «tremante, senza forze, fulminato d'amore, riconosce i segni dell'antica fiamma». La citazione virgiliana, già anticipata qualche verso prima in una più libera traduzione, corrisponde alle parole che Didone rivolge a sua sorella, quando s'accorge che la vista di Enea fa rinascere in lei l'amore. Per la mentalità medievale sono le parole di una lussuriosa a cui «non licuit thalami expertem sine crimine vitam degere» (*Aen.* iv 550s.) e che lo stesso Dante relega nella schiera di Paolo e Francesca. Non si sottolineerà mai abbastanza la carica erotica di questo verso, nella sua stessa prossimità con il ricordo (delle radici, dello stelo), implicita nel verbo «ri-conoscere». La Beatrice del *Paradiso* non è mera allegoria. Il suo «dolce», «mirabile», «santo» riso sarà pure un riverbero divino, ma non è un'astrazione: è umanissimo movimento, che aggiunge «lume» al suo sguardo e raduna in sé erotismo, fascinazione, compiacimento femminile, tenerezza di madre che si piega «sovra figlio deliro»¹³.

La novità di Dante, ha scritto il teologo Hans Urs von Balthasar, è nel modo in cui ha affrontato il problema dell'eros cristiano risolvendolo attraverso la figura femminile di Beatrice e, più specificamente, attraverso il suo sguardo e il suo sorriso¹⁴. Attenta alle dinamiche del desiderio, la Ocampo non disdegna nel suo commento di ricorrere al pensiero dei Padri e dei Dottori della Chiesa: Agostino, Dionigi l'Areopagita, Gregorio Magno, Bernardo, Tommaso d'Aquino. Per definire il salto di qualità dall'amore di Francesca a quello di Beatrice, si serve dei concetti teologici di incarnazione e transustanziazione. Commentando la scena dell'angelo che nella candida rosa «guarda nelli occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco» (*Par.* XXXII, 104-105.), ricorda che l'arcangelo Gabriele, secondo i Padri, fu inviato a Maria, perché il suo spirito potesse conoscere, prima della sua carne, il miracolo dell'incarnazione, il che equivale a dire che:

¹³ Sulla presenza del riso in Dante e la sua prossimità con il *gothic smile*, cfr. P.S. Hawkins, *All Smiles: poetry and theology in Dante*, «Publications of the Modern Language Association of America», CXXI, 2, 2006, pp. 371-387; M. Cristiani, *Il "disiato riso". Ridere, sorridere, splendere nella "Commedia" di Dante*, in *Il riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, atti delle giornate internazionali interdisciplinari di studio sul medioevo (Siena, 2-4 ottobre 2002), a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2005, pp. 1-14; P. Boyde, *Lo color del core. Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli 2000, pp. 187-191; L. Spagnolo, *Il riso di Beatrice*, «Letterature straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Cagliari», IX, 2007, pp. 261-270; G. Gaimari, *Il sorriso dei beati nella "Commedia". Un'interpretazione letterale*, «Lettere Italiane», LXVI, 4, 2014, pp. 469-295.

¹⁴ H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica. Stili laicali*, Milano 2001, pp. 26-44.

il piacere supremo, quello della creazione, di qualsiasi tipo, sia esso il dare alla luce nella carne o nello spirito, non si consegue senza dolore. La stessa parola incarnazione pare significare per me: entrati nel regno del dolore che è godimento e del godimento che è dolore. Polo di luce e polo di tenebre che non possono esistere l'uno senza l'altro¹⁵.

L'unione di naturale e soprannaturale è, a giudizio dell'autrice, ciò che contraddistingue la psicologia dell'amore in Dante. Diversamente dai trovatori, egli seppe trasformare la sua passione per Bice Portinari in un amore incorruttibile, che ancora commuove il mondo. E ciò non per rimozione o intellettualizzazione della sessualità, come gli rimproverò Cecco d'Ascoli, ma con la conversione di un elemento in un altro. Come nel mistero della transustanziazione è necessario che ci siano le specie eucaristiche del pane e del vino, così nel mistero dell'amore corpo e spirito non possono esistere l'uno senza l'altro. Senza i tormenti della carne non si entra nel paradiso. Victoria, che nei suoi scritti e nelle lettere non nascose la sua indole passionale, si sentiva simile al poeta fiorentino, in cui, a dire di Boccaccio, «trovò ampiissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi». Nel quarto tomo della sua autobiografia, ricordando la sua amicizia con la pedagoga spagnola María de Maeztu, scrive:

La carne aveva tanta vita per me. Perché in me si affermava, anche se si manifestava transustanziata. O, per meglio dire, tutto quello che sperimentavo non era altro che la sua transustanziazione evidente. «Questo è il mio corpo,

¹⁵ Ocampo 1983, pp. 129-130. Si veda anche ciò che l'autrice scrive nel terzo tomo dell'autobiografia commentando il suo desiderio di avere un figlio da Julián: «Il simbolo dell'arcangelo Gabriele, così come io lo vedo, è una delle cose più belle del Nuovo Testamento. Maria deve conoscere con lo spirito, prima che con la carne, il mistero dell'incarnazione. L'arcangelo, che Beato Angelico raffigura con ali multicolori di farfalla, le dirà: "Non temere, Maria...". Vale a dire: il tuo amore non avrà fine. Si prolungherà fuori di te, per i secoli dei secoli. Io pensavo: "Anche se tornassimo un giorno ad essere due, a causa della nostra condizione umana, se avessimo un figlio, saremmo una sola persona". Questo è ciò che l'amore mi aveva insegnato e che non potevo concedermi. L'immortalità carnale era il frutto più proibito. E mi ripeteva anche: "Comment cela arriverait-il?". Perché sapevo che nel mio caso non sarebbero nati dei figli dalla mia carne, precisamente perché ero anche attaccata con la carne (ai miei genitori). Attaccata carnalmente, non sessualmente. Attaccata per una fedeltà canina, che pare umana nel cane e quasi animale nell'uomo. Quando una bestia qualsiasi va più in là di noi sulla via dell'istinto, la definiamo paradossalmente umana; e quando l'uomo si lascia invadere e portare da quelle forze (l'istinto della rondine che le fa costruire il nido sempre allo stesso modo, senza averlo appreso), lo dichiariamo schiavo della natura e, quindi, parente dell'animale. "Mais le surnaturel est lui-même charnel...", diceva Péguy, e ciò che è carnale, a volte è quasi soprannaturale, o ci mette sulla via del soprannaturale.»

questo è il mio sangue. Io non avevo altro da offrire sotto le specie di parole unite, sotto il pane e il vino dello spirito che si chiama letteratura». In sintesi, questa è l'epigrafe che potrebbe essere apposta ad ognuno dei miei scritti, a cominciare dal mio commento su Dante¹⁶.

Scritto col corpo e col sangue, il commento dantesco è incentrato sull'analisi di come, attraverso l'esperienza che abbiamo del mondo, cioè essenzialmente attraverso l'amore, possiamo accedere a quella linea d'orizzonte, dove finisce il mondo visibile e comincia quello invisibile. Da donna argentina qual era, ancorché educata all'europea e con frequenti soggiorni in Europa, Victoria non poteva non associare tale linea al paesaggio della pampa: la minor quantità di diversità possibile, diceva, nella maggior quantità di spazio possibile. In modo analogo anche Borges, nel racconto *Il Vangelo secondo Marco*, lo usò come corrispettivo dell'oceano, in cui l'Ulisse dantesco si inabissa. Paesaggio uniforme, quasi astratto, la pampa non si lascia catturare dall'obiettivo del fotografo, a meno di mettere in primo piano qualche oggetto che dia rilievo, per contrasto, all'orizzonte. «Se è certo – scrisse nella risposta al suo editore – che noi costruiamo la nostra esperienza con i materiali di questo mondo, è altrettanto certo che cominciamo a costruire la nostra salvezza con questa stessa esperienza. E questa salvezza non è necessariamente una fuga, una deviazione dell'attenzione verso un altro mondo». Per la Ocampo il personaggio che nella *Commedia* dice «io» non è un io trascendentale o un *every-man*, come sosteneva E. Pound, bensì il poeta stesso con la sua esperienza terrena e i suoi peccati. Se egli riuscì in nome di Beatrice a rivedere le stelle, è perché l'amore per tante donne-schermo gli consentì una piena esperienza di questo mondo. Per di lì passa anche per noi, oggi, la salvezza. Sull'immagine dantesca delle stelle Victoria chiude la sua risposta: «I miei occhi, che toccano il firmamento, sorridono nel guardare la mia mano. Perché la mia mano, che conosce la dolce pelle dei frutti, è cieca per vedere le stelle»¹⁷.

¹⁶ V. Ocampo, *Autobiografía* IV. *Viraje*, Buenos Aires 1982, p. 118.

¹⁷ Ocampo 1983, p. 145. Sulla pampa come paesaggio interiore si veda anche quanto la Ocampo scrisse in una lettera a Drieu la Rochelle: «È sorprendente come con le parole di tante lingue che mi sono familiari, con tanta musica che mi arriva dai quattro punti cardinali e che mi piace con frenesia, delizia e ghiottoneria, con pensieri francesi, inglesi, italiani, russi, tedeschi, spagnoli di Spagna, indigeni, è sorprendente, dico, come con tale mescolanza di colori si componga in me il bianco. Come il pittoresco diventi in me monotonia pampeana, vale a dire: "nella maggior quantità di spazio possibile, la minor quantità di diversità possibile". [...] Certa monotonia e nudità conferiscono un senso forse unico alla luce, alle ombre, ai minimi riflessi, a un albero solitario, a un cavallo fermo che dorme, a una sedia che diventa più di una sedia, come in un quadro di van Gogh.» (*Cartas de Victoria Ocampo*, «Suplemento de Cultura - La Nación», 21 settembre 2003).

3. Il ramo di Salisburgo

Dopo dodici anni di amore appassionato, quando «il maremoto della passione amorosa» la abbandonò sulla «tiepida spiaggia della tenerezza» e la sua storia personale si intrecciò con quella della sua rivista, Victoria si propose di costruire ponti fra il suo Paese e il resto del mondo e in questa missione il suo «genio carnale» continuò a orientare le sue scelte. Come una signora feudale riunì intorno a sé una corte, in cui mescolò fervore intellettuale e passione, mecenatismo, amore della cultura e amore della carne. Sempre alla ricerca di un'intesa dell'anima e del corpo, circondata da cavalieri regolarmente più giovani di lei, fece scandalo con la sua condotta. Negli anni Cinquanta, quando era ormai una donna libera e affermata, incominciò a scrivere le sue memorie con lo scopo di lasciare un'immagine postuma di sé che giustificasse sentimenti e comportamenti.

Il terzo dei sei tomi della sua *Autobiografía*, intitolato *Il ramo di Salisburgo* (1952), è dedicato al racconto del suo adulterio, letto alla luce della teoria stendhaliana della cristallizzazione e associato alla genesi del suo saggio dantesco¹⁸. All'oltranza della passione fa riscontro nel racconto un uso copioso di citazioni letterarie, dai romanzi cortesi a quelli moderni. Tante storie di adultere, da Isotta ad Anna Karenina, da Madame Bovary a Mélisande a Odette de Crécy, accomunate da una passione «bella solo nel suo eccesso, concepibile solo per il suo eccesso»¹⁹. Ma il «libro galeotto», che funge da ipotesto del racconto, è la storia di Francesca. Molte somiglianze facevano sì che Victoria si sentisse riflessa nell'amante riminese: l'origine nobile; un marito ugualmente geloso, che non aveva saputo tenerla «né con il cuore né con l'intelligenza né con i sensi»; i legami di parentela fra suo marito e l'amante Julián Martínez, conosciuto a Roma in circostanze non dissimili da Francesca; e ancora, e soprattutto, l'uso della lettura come un modo di affacciarsi sul mondo e scoprire i propri sentimenti. L'immagine scelta dai curatori per la copertina del terzo tomo la ritrae nella tipica posa della *femme de lettres* con un libro in

¹⁸ A differenza dei *Testimonios*, pubblicati fra il 1935 e il 1977, i volumi dell'*Autobiografía*, scritti in francese fra il 1952 e il 1953, rielaborati per vari anni e i primi tre tradotti dalla stessa scrittrice, furono per sua espressa volontà pubblicati postumi. Il terzo tomo uscì nel 1981, a due anni dalla sua morte. Sul carattere esemplare dell'*Autobiografía*, nel contesto della battaglia contro il *mal sueño* del peronismo, cfr. J. Podlubne, *Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual*, «Políticas de la Memoria», 17, verano 2016/2017, pp. 86-95.

¹⁹ Sul ruolo della letteratura nella costruzione dell'io e sul carattere di *collage* dell'autobiografia ocampiana cfr. N. Domínguez, A. Rodríguez Pésico, *Autobiografía de Victoria Ocampo. La pasión del modelo*, «Lecturas críticas», 2, 1984, pp. 22-34.

mano, come in tante raffigurazioni di Francesca ispirate al racconto dantesco. Autore del ritratto fu P.A.J. Dagnan-Bouveret, al cui atelier parigino era stata indirizzata dai suoi genitori. Colpito dalla sua passione per Dante, il pittore avrebbe voluto inserire anche un busto del poeta, ma i suoi genitori lo giudicarono sconveniente per una diciannovenne, per cui lo sostituì con un ramo di alloro. «Nel ritratto – commentò Victoria – fui separata da Dante, il mondo vegetale prese il suo posto senza (nella mia memoria) *briser son absence*»²⁰.

Un amore mimetico è quello che Victoria ci presenta nel suo racconto, nutrito di tante letture comuni, che i due amanti si ripromettono di commentare al telefono a un'ora convenuta della notte. Dopo le telefonate e gli incontri a distanza in libreria, il loro primo convegno d'amore è su un taxi, una versione aggiornata della bufera infernale incrociata con l'immagine della carrozza su cui Emma Bovary ha il suo primo incontro sessuale. Travolti dalla passione, i due amanti si affidano alla discrezionalità del tassista: vagano abbracciati nella notte, prigionieri della loro stessa tempesta, prigionieri dei loro sensi. Perché questo, scrive Victoria, è l'amore-passione, quello del tormento del secondo cerchio dell'Inferno:

Nell'amore di cui parlo, l'anima avvolge il corpo (come ben vide Nietzsche). Poiché è il contrario del libertinaggio, può soffrire tutti gli accessi, l'angoscia della morte e anche la castità. La sua sensualità differisce dall'oscenità, come il candore dalla stupidità. L'inferno in cui è trascinato, non castiga solo il corpo, attacca corpo e anima. L'amore-passione è una fame tremenda e non solo del corpo, non solo del cuore, ma di qualcosa in noi che sfugge a ogni definizione. Dalle scogliere dell'amore passione ci invade la certezza di essere sul bordo di qualcosa di tremendo. Siamo sulla soglia di un mistero che palpiamo con mani da cieco. È come se scopriremo l'esistenza d'una via d'uscita verso l'eternità²¹.

Un amore di questo tipo è naturalmente senza peccato, come Francesca pretendeva di dimostrare appellandosi alle regole dell'*ars amandi* di Andrea Cappelano. Victoria, da parte sua, ne attribuisce la responsabilità a una forza ineluttabile, che la coglie tanto più impreparata per l'educazione ricevuta e la vita claustrale riservata alle *jeunes filles* della sua classe. Dopo gli sguardi, i sorrisi, le inflessioni di voce, i palpiti, i tremori, cioè tutti quei particolari che

²⁰ V. Ocampo, *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires 1980, p. 151.

²¹ *Autobiografía III*, p. 33. Sul tema della «soglia» come strategia per dare continuità al desiderio e sulle sue connotazioni feticiste, cfr. V. Liendo, *Signo y secreto en la zona de il "disiato riso"*, «América. Cahiers de Criccal», 46, 2015, pp. 35-44.

sono unici in ogni essere e «sono il segno mediante il quale si afferma, davanti a noi, la fusione dell'anima col corpo», il bacio è il mezzo con cui questa forza innominabile trova anche in lei una via di fuga, che, per essere una fuga verso l'eterno, non può dirigersi alle labbra, ma alla «bocca nella sua espressione interiore». Deve essere un bacio, cioè, il più lontano possibile dalla *fureur d'aimer*, con la stessa tenerezza di quello che diamo a un bambino in lacrime o a un morto²². Così Victoria evoca questo momento, che nell'immaginario cortese segna l'approdo dell'*entendedor* al ruolo agognato del *drutz*, ma che può anche essere, come lo fu per Paolo e Francesca, una *mors osculi*, una morte venuta col bacio:

Un giorno io e J. eravamo seduti sul letto nell'appartamento di via Garay. Io lo guardavo. Gli presi il viso tra le mani e misi la bocca sulle sue palpebre chiuse, prima su una, poi sull'altra. Esiste carezza più tenera e pura di questa? Lo baciai poi sulla fronte, sulla bocca, quella bocca per me tutta tremante. Ma quei miei baci non erano più baci. Erano dei poveri mezzi per raggiungere ciò che quegli occhi, quella fronte, quella bocca mi dicevano. Quegli occhi, quella fronte, quella bocca erano una traduzione in termini di bellezza, un commento, una promessa di non so che. Erano un segno. Qualcosa neanche pronunciabile. E io non avevo bisogno di leggere il testo intero. Non avevo bisogno della bocca, ma del "disiato riso", che andava al di là delle labbra. Contro questa roccia viva che è il corpo, io, onda di passione, mi infrangevo in cerca di un'impossibile unione. Io onda, in un inutile impeto marino, mi infrangevo disperata. *Disperata di solitudine in una passione condivisa e soddisfatta. Disperata d'amore*. Quali parole, quali carezze avrebbero potuto abbattere quel muro di carne che mi univa e, allo stesso tempo, mi separava da lui? Di quale vocabolario avevo bisogno per quello che mi angustia?²³

Il vocabolario, dove Victoria trovò le parole che le indicavano il cammino per passare dallo stato di miseria allo stato di felicità, fu il poema di Dante. Convinta che la vita imita la letteratura e non viceversa, non solo lo lesse, ma

²² Nella *Commedia* questo tipo di bacio, conforme al precetto evangelico (*Rom.* 16, 16), compare nei lussuosi di *Purg.* XXVI, 31 ss., nei quali, a dire di Roncaglia, «l'amore ritrova l'innocenza istintiva con la quale vive in tutte le creature, anche quelle che sono *fore d'intelligenza*» (A. Roncaglia, *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, Roma 1955, p. 12). Nel suo commento la Ocampo osserva che Arnaut Daniel, l'ultima anima che Dante incontra nel *Purgatorio*, non piange e dice come Francesca, bensì piange e canta («Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan»), e questo perché il suo «è ormai il dolore fecondo di bellezza».

²³ *Autobiografia* III, pp. 63-64.

lo visse, come fece con tutti i libri da lei amati. Il suo mimetismo, come è stato detto, non conosceva limitazioni di tempo e di spazio: era identificazione «qui e ora». Negli autori, per cui sentì empatia, così come nei paesaggi e negli amori, cercò sempre quella linea di frontiera dove il visibile e l'invisibile si incontrano. Il poeta della *Commedia* fu per lei il poeta dell'amore-passione, di una relazione, cioè, con l'Altro per cui le caratteristiche fisiche della persona amata, al modo del ramo di Salisburgo evocato da Stendhal, si trasformano, a forza d'immaginazione, in cristalli iridescenti.

4. Il libro mezzano

In un saggio a lungo ignorato dalla critica dantesca R. Girard ha sfatato «la menzogna romantica» dei due amanti riminesi che, sfidando le leggi divine e umane, farebbero trionfare anche nell'inferno la loro passione. La verità è che i due cognati, scrive, non realizzano mai, neanche sul piano umano, quel solipsismo a due che definisce la passione assoluta: l'Altro, il libro è presente fin dall'inizio della loro storia modellando i loro comportamenti. Nella geometria triangolare della mimesi erotica il libro è il mezzano che accende la loro passione²⁴.

Nel saggio ocampiano, apparso quasi mezzo secolo prima, si possono già trovare alcuni spunti della riflessione del critico francese, sia nell'ironia verso quei commentatori che si immaginano Francesca felice nell'inferno, sia nell'analisi dei versi del bacio assunti come chiave interpretativa dell'episodio. Nel racconto di Dante i due amanti si abbandonano alla passione, quando leggono del «disiato riso» di Ginevra; il libro del *Lancelot* è «galeotto» perché la loro immaginazione, potenziata dalla lettura, ha un effetto di cristallizzazione, che rende ancora più seducente quella «corruscazione de la dilettazione de l'anima» che appare sulle labbra. Per secoli i lettori, contagiati dalla loro storia, hanno ripetuto lo stesso copione: hanno immaginato, sognato il loro bacio non per il piacere fisico, ma per «lo lume apparente di fuori secondo sta dentro» (*Cv*, III viii). È così che anche Victoria nella sua autobiografia racconta di aver baciato il suo amante sognando per sé il «disiato riso». Amori copiati, contagi di affetti a catena, sogni di sogni, come preferiva dire il suo conterraneo Borges, che all'episodio dantesco dedicò una lirica inclusa nella raccolta *La cifra* (1981).

²⁴ R. Girard, *Geometrie del desiderio*, Milano 2012, pp. 33-42.

Lettrice vorace, Victoria costruì la sua vita (e i suoi amori) sui libri. Fin dall'adolescenza le servirono per interpretare le cose e costruirsi uno spazio, dove poter vivere in piena libertà. Come scrisse nella sua autobiografia:

I libri in cui la gente si amava senza che li perseguitassero perché si amavano..., o in cui riuscivano a vedersi anche se li perseguitavano, erano una consolazione. I libri, i libri, i libri erano un mondo nuovo in cui regnava una benedetta libertà. Io vivevo la vita dei libri e non avevo da rendere conto a nessuno di questo vivere. Era una cosa mia²⁵.

Nata per recitare e con il teatro nel sangue, Victoria non disdegnò nemmeno le letture in pubblico come allora si usava²⁶. Con grande felicità accettò di recitare nelle opere dirette da Ansermet e Stravinskij, dove poté sperimentare quella stessa ebbrezza provata da Dante di fronte al «riso dell'universo»:

Mi esprimevo pienamente, interamente. E comunicavo. Sentivo che in molti momenti il pubblico era catturato da quello che dicevo, che lo facevo scivolare nella musica e di nuovo lo attraevo, come se fosse stato una prolungazione di me. Questa ebbrezza non ha paragoni. Mi pareva che la comunicazione che si stabiliva fra me e il pubblico mi arricchisse di vita, dell'energia di ognuna delle persone di cui era composto. Ero io moltiplicata da centinaia di esseri che si trasformavano in me²⁷.

Libri e spartiti furono un mezzo per gestire le sue relazioni ed entrarono a far parte dei suoi giochi di seduzione. Così fece anche con il saggio dantesco.

²⁵ V. Ocampo, *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires 1989, pp. 177.

²⁶ Non solo nei ritrovi e nelle riunioni degli «Amici dell'Arte», ma perfino durante la sua prigionia sotto Perón (1953) Victoria trovò il modo di intrattenere i presenti con recite di brani tratti «dall'arca inesauribile della sua memoria». Secondo la testimonianza di S. Larguía, «dalla magia della sua parola sbocciarono molte espressioni di bellezza. Il *Cantico spirituale* [di Juan de la Cruz] fece una grande impressione. Recitato da Victoria nella cella comune raggiunse la sua vera dimensione.» (S. Larguía, *En la correccional de mujeres*, in *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, ed. H. Basaldúa, Buenos Aires 1962, pp. 167-172)

²⁷ *Autobiografía IV*, p. 103. Per la sua interpretazione nell'oratorio *Le Roi David* di Honegger (1925) Victoria ebbe persino gli elogi di P. Groussac. Undici anni dopo fu voce recitante nel *Persefone* di Stravinskij. A convincere il compositore a sostituire la Rubinstein con lei contribuì una lettera di N. Rota che, dopo aver sentito la trasmissione del concerto alla BBC, gli scrisse di scegliere «una voce meno monotona e sgradevole». Sul ruolo della musica in Victoria Ocampo, cfr. B. Sarlo *La máquina cultural*, Buenos Aires 2007a, pp. 125-128; O. Corrado, *Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad*, «Revista Musical Chilena», LXI, 208, 2007, pp. 37-65.

Benché fosse solita presentarlo come un esercizio scolastico, un *dévoir*, non fu affatto così. Con molti dei personaggi pubblici da lei frequentati lo usò come carta di presentazione. Se scopriva che qualcuno dei suoi amici non lo aveva letto, si sentiva offesa²⁸. La storia della sua ricezione è strettamente legata alla storia della sua autrice.

Scritto in francese, la sua *langue du coeur*, il saggio fu tradotto in spagnolo da R. Baeza e pubblicato nel 1924 nelle edizioni della «Rivista d'Occidente» dal filosofo Ortega y Gasset, che aveva avuto modo di conoscere Victoria durante il suo soggiorno in Argentina. Educato all'estetica dell'amore cortese, il filosofo vi aggiunse una postfazione meno interessata al «poema venerabile» che al fascino della sua «Gioconda australe». È un'apologia della «femmina umana» che vale per quello che è, non per quello che fa, e la cui missione biologica nella storia consiste nell'«immobile, serena presenza della sua personalità». Di qui l'invito alla «signora» a guidarlo nella missione di organizzare una nuova salute, in cui il corpo sia di contrappeso all'anima. Nella conversazione privata fu meno galante rinfacciandole, nelle vesti del *gilos*, di sprecare il suo tempo con un amante indegno di lei. L'impressione è che questo «cavaliere errante del pensiero europeo», come lei lo definì, avesse deciso di pubblicare il suo libro per farne, se non proprio una merce di scambio, un mezzo di corteggiamento. Victoria se ne risentì e smise per un certo tempo di scrivergli. Nel 1963 ripubblicò il libro con un prologo, una dedica al lettore comune e la risposta a Ortega, in cui richiese maggiore visibilità per la donna e, giustificando indirettamente l'abbandono della casa maritale, collegò la genesi del suo libro a questa situazione di trasloco:

Uno sogna una casa ordinata dove non sia necessario mettersi alla caccia di un cucchiaino o di una tazza per prendere un po' di tè. E uno va alla casa amica – quando si ha la sorte di averla – per godere di un ordine che forse non sarebbe l'ordine appropriato per la sua casa, ma è un ordine meraviglioso, in armonia con il luogo dove si è trasferito. Con questo spirito io ho cercato rifugio in Dante²⁹.

L'originale in francese uscì a Parigi, due anni dopo l'edizione spagnola, in 1200 esemplari. Uno di essi si trova nella biblioteca di C.G. Jung, al quale Victoria diceva di dovere almeno il cinquanta per cento della sua serenità.

²⁸ Così fu, per esempio, con il compositore svizzero Ansermet, per cui cfr. J.-J. Langendorf, *Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet. Correspondance 1924-1969*, Paris 2005, p. 70.

²⁹ Ocampo 1983, pp. 123-124.

Fu lei stessa a portarglielo, quando nell'ottobre del 1934, di ritorno a Parigi da Roma, dove aveva intervistato Mussolini, volle fare tappa in Svizzera per conoscerlo personalmente. Lo psicologo si mostrò brusco e ironico, declinò il suo invito a tenere delle conferenze in Argentina e la congedò rapidamente. Né il libro né la dedica servirono in quell'occasione da mezzani. Lo psicologo non dovette trovare il saggio molto distante dalla sua interpretazione della *Commedia* come un viaggio dell'Anima fra Mondo e Dio³⁰. Non fece, però, annotazioni né sottolineature, come in altri saggi danteschi presenti nella sua casa di Küsnacht. È possibile che il riserbo mostrato verso la pericolosa sudamericana, dettato dal timore di finire nel suo gioco di seduzione (lettere di ammirazione, libro, dedica, invito in Argentina, soggiorno a San Isidro), lo abbia scoraggiato, se mai lo lesse, dal farne un uso più meditato. Un tono distaccato, ancorché formalmente cortese, caratterizza anche le lettere che le inviò a seguito della prima edizione in spagnolo dei *Tipi psicologici*. Un giusto riconoscimento, da parte di Victoria, per un libro che l'aveva rimescolata dentro al pari de *I fratelli Karamazov* e, chissà, anche un lasciapassare per un secondo incontro come paziente, su cui lo psicologo preferì soprassedere. In un breve articolo apparso su «La Nación» Victoria raccontò la sua visita allo psicologo svizzero descrivendolo come un pensatore di una intelligenza capace di comprendere tutto tranne che di vedere lei³¹. Ancora ignorava che il conte Keyserling, suo ex amante, si era rivolto proprio a lui per curare la nevrosi causata dalle sue «frecce avvelenate» e che, nella sua diagnosi, Jung l'aveva descritta come una donna in preda ai Titani. In una lettera al conte così interpretò la loro strana relazione:

Quando uno incontra la sua propria anima, non la riconosce se non come la povera creatura umana che funziona inconsciamente come portatrice del simbolo. Il desiderio di identificazione di X si riferisce all'*animus* che le piacerebbe possedere in Lei, ma lo confonde con la Sua persona e allora, come è naturale, si sente profondamente delusa. Questa descrizione continuerà a ripetersi sempre e ovunque, finché l'uomo imparerà a distinguere un'*anima*

³⁰ Cfr. A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, Milano 2015; T. Priviero, *Jung legge Dante*, «Phanés», 2, 2019, pp. 28-58.

³¹ Cfr. *Jung parla. Interviste e incontri*, a cura di W. McGuire e R.F.C. Hull, Milano 1995, pp. 122-125. L'articolo *Una visita a Jung di Vittoria Ocampo* apparve su «La Nación» il 5 marzo 1936 e fu successivamente incluso nel libro *Domingos en Hyde Park* (1936). Il 16 ottobre, pochi giorni dopo il suo incontro con lo psicologo, Victoria gli inviò una lettera, senza ricevere risposta, in cui manifestò la sua delusione e gli chiese un nuovo appuntamento come paziente, perché «in questo momento» – scrisse – «Lei è l'unica persona il cui aiuto può essermi efficace».

dall'altra persona. Allora la sua *anima* potrà ritornare a lui. Questa lezione è una tortura infernale per entrambi, ma estremamente utile, la miglior esperienza che si sarebbe potuta desiderare per Lei, e sicuramente la tortura più adeguata a X che è ancora in preda ai Titani, come succede con tante anime³².

Al di là dei toni poco lusinghieri per l'argentina e la sua assimilazione al mondo ctonio, la diagnosi di Jung toccava aspetti su cui anche lei avrebbe convenuto: il desiderio come desiderio d'Altro, la delusione prodotta dallo scarto fra la persona e l'Altro, il dolore come tributo da pagare nella ricerca di una spiritualità più ampia, ossia, nel linguaggio dantesco, del «disiato riso». Una bella storia la definì lo psicologo, una delle più belle sul confronto *animus / anima*, terminata sfortunatamente, come tante altre storie poetiche, con il disincanto.

5. Verso l'altra riva

Lontananza, assenza, attesa, desiderio inappagato, euforia e disforia sono luoghi comuni dell'immaginario cortese, che contrassegnarono anche le relazioni alla corte della ricca ereditiera argentina. Nella sua villa a San Isidro, dove dal 1941 risiedette stabilmente, Victoria non collezionò quadri, edizioni rare, oggetti coloniali, ma passi e voci di «uomini-libri-idee», come amava dire: scrittori, artisti, intellettuali coinvolti nel suo programma di modernizzazione del Paese, giovani talenti meritevoli di sostegno, esuli politici, ammiratori, concupiscenti e concupiti³³. Nessuno dei modi e gradi del servizio d'amore restò fuori dalla sua corte: né l'*amor de lonh* fatto di pura assenza, né la *fin'amors* che, a dire di G. Duby, fu un giuoco raffinato per incanalare le pulsioni dei maschi, né *les douceurs de l'amitié la plus tendre* che, dopo mesi o anni di prova, scrive Stendhal, arrivava a mettere a rischio la virtù, né la *fol'amor* di Tristano e Isotta e dei loro numerosissimi emuli. Un viaggio d'amore fra terra e cielo fu, a suo modo, anche quello della dama argentina, come documentano i suoi carteggi con Rabindranath Tagore, J. Ortega y Gasset, E. Ansermet, H.A. Kayserling, P. Drieu La Rochelle, R. Caillois, il più bello, se non il più

³² C.G. Jung, *Letters*, I, 1905-1950, ed. G. Adler - A. Jaffé, Princeton University Press, Princeton 1973, pp. 72s.

³³ Cfr. V. Ocampo, *La Belle y sus enamorados*, Buenos Aires 1964, p. 16: «La mia casa non ha altra gloria che quella di aver visto uomini come questo (Camus) seduti al sole su una poltrona di vimini o vicino al camino con in mano una tazza di caffè. Non ho collezioni di quadri pregiati, di edizioni rare, di argenti coloniali, etc. Ho solo collezionato passi e voci.»

famoso, di tutti³⁴. In mezzo e dopo di loro, tanti altri incontri, tutti ugualmente segnati, quale più quale meno, dai malintesi³⁵. Per conflitto di culture, certamente, per il carattere periferico della cultura argentina impermeabile a quelle europee, come ha mostrato Beatriz Sarlo in un saggio imprescindibile, incentrato sulla figura della Ocampo traduttrice³⁶.

Divisa fra una lingua materna, che sentiva inadeguata all'espressione dei sentimenti, e una lingua di scrittura, il francese a cui si aggiunsero successivamente l'inglese e l'italiano, Victoria visse traducendosi o facendosi tradurre. Con la rivista «Sur» si prefisse il compito di costruire ponti fra mondi distanti, quello sudamericano, quello europeo e quello orientale, che confliggevano dentro di lei. Convinta di poter facilmente passare da uno all'altro grazie alla sua educazione poliglotta, finì inevitabilmente per cozzare contro quello zoccolo duro della lingua che non si lascia facilmente trasferire da un sistema all'altro e «ci impedisce di toccare le parole con i polpastrelli delle dita». Nel suo primo articolo apparso su «La Nación», commentando il canto degli invidiosi del *Purgatorio*, affrontò il tema della dispersione babelica delle lingue in un modo sensibilmente diverso dal testo biblico:

Per introdurre fra quei popoli l'immutabile malinteso che conosciamo, l'Eterno non ebbe bisogno di ispirare loro diverse lingue. Molto probabilmente il castigo da Lui inflitto fu più raffinato, più crudele. Il castigo dovette essere il seguente: Geova non alterò le parole di cui i figli di Noè si servivano; modificò, invece, la percezione che ognuno dei loro cervelli aveva di quelle stesse parole. Le parole, quindi, continuarono ad essere esteriormente quello che erano state fino ad allora, ma si differenziarono internamente per ogni uomo. Le parole, insomma, continuarono ad avere lo stesso suono che avevano sempre avuto, ma la loro risonanza fu diversa in ogni udito³⁷.

³⁴ Alcuni di questi carteggi sono stati pubblicati anche in italiano, per cui cfr. Rabindranath Tagore, V. Ocampo, *Non posso tradurre il mio cuore. Lettere 1924-1940*, Milano 2013; P. Drieu La Rochelle, V. Ocampo, *Amarti non è stato un errore*, a cura di J. Hervier, Milano 2011; R. Caillois, V. Ocampo, *Corrispondenza 1939-1978*, Palermo 2003.

³⁵ Lo scrittore Waldo Frank, che suggerì alla Ocampo l'idea della rivista «Sur», così la ricordò nelle sue *Memorie*: «Quando la conobbi, Vittoria aveva circa quarant'anni. Era una donna alta, mora, di una bellezza classica: una donna potente, una donna ricca e, nella sua vita privata, una donna sfortunata.» (*Memorias*, Buenos Aires 1975, p. 274)

³⁶ Cfr. Sarlo, 2007a, pp. 75-148. Sulla rivista «Sur» come laboratorio di traduzione e sull'attività traduttoria della stessa Ocampo, cfr. P. Willson, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires 2004, pp. 75-109.

³⁷ L'articolo fu pubblicato il 4 aprile del 1920 e successivamente incluso nella prima serie dei *Testimonios* 1981, pp. 33-39; cit. a p. 34. Su questo articolo che anticipa la stesura del saggio dan-

Il mondo, che ci è stato dato da vivere, non è fatto di ugualitarismo, sinonimo per Victoria di ingiustizia, ma di diversità. L'attrazione per il diverso, tanto più se questo diverso era il mondo europeo, l'illusione di poterlo trasferire *sic et simpliciter* nel proprio, contraddistinsero la sua attività di editrice e traduttrice³⁸. Ma siccome ogni forma di traduzione, verbale e non, è soggetta all'interpretazione per la diversa «risonanza» che ha in ognuno di noi, per le inflessioni proprie di ogni cultura, il malinteso è sempre in agguato. E questo è precisamente ciò che Victoria sperimentò anche nelle sue relazioni più intime. In cerca di una lingua e una vita tutte sue, rimase sempre un'«anima senza passaporto», come amava definirsi, una straniera tanto per i suoi compatrioti quanto per i suoi amici europei. «Come alcuni corpi – scrisse – io cristallizzavo, secondo le circostanze (leggasi la lingua), in due figure geometriche differenti»; «sono sempre uscita, come Nietzsche, dalle case dei sapienti sbattendo la porta. Ma chi cerco?»; e ancora, citando la sua amica cilena G. Mistral, «sono dove non sono» o, che è lo stesso, «sono l'altro. Ma che?»

Al *côté* psicologico di questo dramma ci rimanda M.R. Lojo, che nel suo romanzo *Las libres del Sur*, apparso anche in Italia con il titolo *La musa ribelle*, ha narrato alcune delle vicissitudini sentimentali della scrittrice dal momento dell'arrivo a Buenos Aires del poeta bengalese, negli ultimi mesi del 1924, fino all'anno di nascita della rivista «Sur», che sancì l'egemonia culturale della sua fondatrice e la catapultò nei salotti dorati di tutto il mondo. Un malinteso dopo l'altro fu, per sua stessa ammissione, la relazione con il conte Keyserling, i cui libri l'avevano tanto emozionata da avviare un appassionato carteggio. Dando fondo a tutto il sentimentalismo di cui era capace e che Borges tanto abborriva in lei, gli scrisse che avrebbe voluto addormentarsi fra le sue lettere per poi rifiorire e respirare l'ossigeno che da esse emanava. L'incontro avvenne, due anni dopo, nel gennaio del 1929 all'Hotel des Réservoirs di Versailles. Inutile dire cosa il conte si aspettasse da lei. L'incontro si trasformò,

tesco, cfr. M.C. Arambel Guiñazú, «Babel' and "De Francesca a Beatrice": Two Founding Essays by Victoria Ocampo, in *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, ed. D. Meyer, Austin 1995, pp. 125-134.

³⁸ Nel suo discorso di commemorazione pronunciato nella sede dell'Unesco a Parigi, il 15 maggio 1979, Borges disse che «quello che fece Victoria Ocampo fu sentire il mondo come una festa e, poiché questa festa le offriva molti sapori, volerli gustare tutti e fare in modo che anche gli altri li gustassero». E aggiunse: «Io so, per averla frequentata per mezzo secolo, anche se non fummo mai amici intimi, che Victoria Ocampo sentiva le diverse culture d'Europa. E attraverso Tagore, attraverso la filosofia, attraverso Kipling, sentì anche l'India, cioè sentì l'Oriente. La sua vita è un esempio di ospitalità. Questa ospitalità la portò a recepire tante culture, tanti paesi attraverso la sua memoria piena di versi in diverse lingue.» (J.L. Borges, *Borges en Sur; 1931-1980*, Buenos Aires 1999, p. 329)

invece, in una carnevalata con lui mascherato da Gengis Khan e lei da *geisha*. Lo «stupido contrattempo», come lei lo definì, fu oggetto di piccanti conversazioni nei salotti parigini. Persino Simone de Beauvoir, anni dopo, le chiese ragguagli. Nel suo romanzo l'autrice lo racconta così:

Alle cinque in punto della sera Victoria Ocampo, la Devota Discepola, vide finalmente di fronte a lei, grande e grosso com'era, il filosofo del Baltico, il Maestro della Scuola della Sapienza, venerato fino allora a distanza, nei riflessi e gli echi dei suoi libri e delle sue lettere. Con i pezzi di quelle lettere e di quei libri si era costruita, al modo di un puzzle di perfetto incastro, un cavaliere incantatore. Vide, invece, un gigante dagli occhi sbiechi, i baffi e la barba a punta di un guerriero mongolo. Anche lei lo spogliò, non per lasciarlo nudo (la sola idea la faceva rabbrivire), ma per mettergli gli abiti più appropriati del Gengis Khan, che avrebbe potuto essere il suo antenato più prossimo. Il barbaro modulò un saluto in un francese gutturale e le stese un artiglio conforme alla sua corporatura. Victoria chiuse gli occhi, atterrita, aspettando uno scricchiolio di ossa. Si era appena ripresa dallo spavento, quando il mostro le mise le braccia intorno al collo e la strinse contro il suo petto, che batteva a un ritmo anormale, come uno scalpito di zoccoli durante un attacco di indios nella pampa o un'invasione tartara nella steppa³⁹.

Il conte si trattenne per un mese nell'hotel senza conseguire quello che sperava, mentre lei già cominciava a frequentare lo scrittore Drieu la Rochelle, da cui era attratta anche fisicamente. Ma quale impulso, ci si chiede, la spinse fra le braccia di tanti amanti europei? La supremazia dell'anima e del sangue, come scrisse nell'omonimo saggio? Lo spessore carnale della vita, il sentimento esuberante e irradiante che, a giudizio di Keyserling, sarebbero più forti nel mondo sudamericano? Un impulso di ribellione contro il maschilismo della società in cui era cresciuta? Un fanatismo esterofilo che la portava a preferire sempre ciò che era europeo per il solo fatto di essere europeo? L'«appetito onnivoro» di un'«europea trapiantata» in un Paese povero di tradizioni letterarie e artistiche? O una dissociazione della personalità per il

³⁹ M.R. Lojo, *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*, Buenos Aires 2013, pp. 116 ss. La Ocampo raccontò la sua relazione con il filosofo estone nel libro *El viajero y una de sus sombras* (Keyserling en mis memorias), Buenos Aires 1951. Su questo libro, scritto per difendere la verità della sua persona e demolire la concezione keyserlinghiana del Sudamerica e della «donna tellurica», cfr. M.R. Lojo, *Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero*, «Lectura y signo», 2, 2007, pp. 355-366; Ead., *Victoria Ocampo ante el malentendido y los desafíos de la traducción cultural*, «Anuario brasileño de estudios hispánicos», 22, 2012, pp. 47-57.

suo essere, nonostante tutto, una sudamericana, come ebbe a dirle una volta W. Frank? Un po' di tutto questo probabilmente, ma anche altro chissà. Il guazzabuglio del cuore umano, diceva Manzoni, ha pieghe così riposte che sono inaccessibili alla ragione.

In un passo di *An American Place*, scritto dopo il suo viaggio a New York nella primavera del 1930, la Ocampo così descrisse la condizione di sradicamento comune a lei e ad altri sudamericani del suo stesso ceto sociale:

Uomini e donne che soffriamo per il deserto dell'America, perché portiamo ancora in noi l'Europa, e che soffriamo per l'oppressione dell'Europa perché portiamo ormai in noi l'America. Esiliati dall'Europa in America, esiliati dall'America in Europa: un gruppuscolo disseminato dal nord al sud di un immenso continente e afflitto dallo stesso male, dalla stessa nostalgia. Nessun cambio di luogo potrebbe completamente curarci. Minacciati continuamente dalla paura di vedere la terra, in cui volevamo mettere radici, cessare di essere terra, cioè nutrimento, per trasformarsi in un trampolino di lancio, di partenza verso un'altra riva⁴⁰.

La otra ribera, a cui la scrittrice allude in questo passo, non è semplicemente la Francia di Valéry, che Gombrowicz le rimproverava di idolatrare, ma quel mondo altro, dove il pellegrino della *Commedia* viene trasportato da Caronte (*Inf.* iii 86) e dove, prima di incontrarsi con l'amata, lo attende il riso di Matelda «da l'altra riva dritta, / trattando più color con le sue mani» (*Purg.* XXVIII, 67-68). Nel suo commento la Ocampo scrive: «Quando abbiamo perso il ritmo, quando siamo fuori tempo, quando andiamo in senso inverso alla corrente essenziale, allora cadiamo *di balzo in balzo* in fondo all'abisso, in piena fatalità tragica. Ecco ciò che comprese, ciò che sentì con il suo cuore, la sua carne e il suo cervello quel gran *conoscitor de le peccata* che fu Dante». Il suo viaggio *tra la perduta gente* è il viaggio di chi sa di aver perso contatto con la vita, di trovarsi, per dire con E.W. Said, nel posto sbagliato e di dovere, a tutti i costi, ritrovare quello giusto. La scrittrice vi vide riflessa la sua condizione di sudamericana in cerca della sua propria riva⁴¹.

⁴⁰ V. Ocampo, *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*, Buenos Aires 1981, p. 300. Su questo scritto dedicato al suo incontro con il fotografo Alfred Stieglitz cfr. S. Molloy, *Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo*, «Cuadernos de Literatura», XXI, 42, 2017, pp. 179-198.

⁴¹ Secondo M.C. Vázquez l'esperienza *in between* della scrittrice, affiliata alla lingua francese che non le apparteneva per nascita e che non era francese nello spirito, la collocherebbe in quel «fuori luogo» di cui ha parlato il critico palestinese in una prospettiva postcoloniale, per cui cfr. M.C. Vázquez, *Políticas de la identidad y subjetividades en modo problemático: usos teóricos y revi-*

6. Fra terra e cielo: la serpe, la vacca, la Gioconda

Autoritaria, perentoria, dominatrice: così Borges giudicò la Ocampo, quando lo invitò per la prima volta o, come lui disse, lo convocò a San Isidro per farne quello scrittore che poi fu. Cosmopolita come lui, *femme de livres* con la sua stessa predilezione per gli autori francesi e inglesi, Vittoria rivendicò per sé quella *passion de l'univers* che tanto ammirava in Dante e che, ancora poco prima di morire, la spinse a tradurre l'«Ode giubilare» di Paul Claudel⁴². I suoi detrattori la accusarono di eccentricità. Oggi una parte della critica le rimprovera le pose da signora feudale, la sudditanza ai modelli stranieri, il culto del maschio europeo. Per J.J. Sebreli il suo spirito ribelle si limitò alla cerchia familiare; per Beatriz Sarlo tutto quello che fece è passare da una *élite* (di sangue) a un'altra (di toga) senza mai uscire dal suo consolidato territorio. B. Matamoro è ancora più perentorio. Commentando la sua incapacità di affrancarsi dal fantasma paterno, così descrive la sua controversa relazione con il filo-nazista Drieu la Rochelle: «Il corpo muto della femmina americana guadagna eloquenza, perché lo penetra il logos di un saggio maschio europeo»⁴³. Una disamina impietosa, affidata all'abusato schema maschio/femmina, anima/corpo, che andrebbe quanto meno estesa a molti dei cavalieri che approdarono alla sua corte in cerca di successo, agi, esotiche avventure in un continente rimasto, a dire del conte Keyserling, al terzo giorno della creazione⁴⁴.

siones críticas de lecturas argentinas, «Celehis - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas», a. XXIX, 39, 2020, pp. 67-84. Sulla funzione del viaggio come ricerca di una libertà letteraria e personale, cfr. I. Bordelois, *El otro viaje: Güiraldes y Ocampo*, in *Historia crítica de la literatura argentina*, VII: *Rupturas*, a cura di C. Manzoni, Emecé, Buenos Aires 2009, pp. 389-408.

⁴² In un passo dell'ode (1921) Claudel mette in bocca a Dante questi versi: «Mon exil ne cessera pas tant que je suis privé de toute la terre! / Ah, ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en marche dès l'enfance, ce qui me dresse maintenant et qui me rassemble. / C'est la passion de l'univers.» (*Œuvres complètes*, II, Paris 1950, p. 169)

⁴³ B. Matamoro, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires 1986, p. 150. Sul discusso rapporto con lo scrittore francese, che a lei inviò la sua ultima lettera prima di suicidarsi, cfr. P. Willson, *El intelectual y el artista: diálogo de lecturas, Victoria Ocampo - Pierre Drieu La Rochelle*, «Hispanamérica», a. 36, 108, 2007, pp. 17-30.

⁴⁴ Lo scrittore Witold Gombrowicz, che visse in Argentina dal 1939 al 1963, denunciò il carattere interessato di molte delle amicizie della Ocampo. Nel suo *Diario* scrive: «In che misura influirono in quelle maestose amicizie i milioni della signora Ocampo e in che misura le sue indubbie qualità e il suo talento personale? Ecco una domanda a cui non pretendo di rispondere. Il tanfo insistente di quei milioni, quell'aroma finanziario un po' irritante alle narici mi faceva desiderare di non conoscere Vittoria.» (*Diario argentino*, Buenos Aires 1968, p. 34). Sui rapporti conflittuali dello scrittore polacco con l'ambiente argentino e con la «sacerdotessa» di «Sur», cfr. C. Burgos Jara, *Gombrowicz en la Argentina: el pobre diablo como estrategia de lectura*, in *Perspectivas multidisciplinares de la Argentina contemporánea*, coord. J.C. Guerrero, Córdoba 2019, pp. 191-203.

Gli stessi epiteti usati per la *vamp* argentina testimoniano, oltre al magnetismo da lei esercitato, i loro pregiudizi di colonizzatori. Per citarne solo alcuni, procedendo dalla terra (molta) al cielo (poco): «serpe gigante», «diavolessa», «india dalle frecce avvelenate» (Keyserling), «splendida bestia», «bella giovenca», «vacca della Pampa» (Drieu), «forza divoratrice», «né Venere né Maria, a nessuna inferiore» (Caillois), «Gioconda Australe», «intrepida cacciatrice» (Ortega y Gasset), «imperatrice della Pampa», «superba argentina» (Malraux). A parte, il vecchio santone indù, che l'avrebbe voluta con sé in Oriente e alla sua Vijaya, così semplicemente la chiamava, dedicò il suo ultimo libro *La poltrona vuota*. Come una dea colossale in volo per le sfere celesti la descrisse, invece, A. Reyes, che fu suo amico e collaboratore di «Sur»⁴⁵. E Camus, che a Villa Ocampo dormì solo due notti, ma avrebbe voluto dormirci fino alla fine dei tempi, le dedicò un brano dei suoi *Diari di viaggio* sulla città di New York, dove nel 1946 la incontrò per la prima volta e respirò assieme a lei quell'odore di pioggia che ci prende in certe ore d'abbandono e ci ricorda il nostro destino di stranieri⁴⁶.

Sedotta dai libri dei suoi amanti prima ancora di conoscerli, innamorata dell'immagine letteraria che si era fatta di loro, la bella creola non vide ricambiata la sua ammirazione. Nell'autobiografia attribuì le sue delusioni alla venerazione quasi idoltrica per il talento e alla sua anima sognatrice, che la portava a leggere nei libri solo ciò che voleva leggervi e a supporre una parità di rapporti là dove non c'era:

Gli uomini che realmente ammiravo non mi attraevano particolarmente dal punto di vista del *sex appeal*. Alcuni in tal senso provocavano in me repulsione. Un altro genere di uomini, quelli che non suscitavano l'ammirazione (la mia almeno), avrebbero potuto piacermi fisicamente, a volte. Ma ben presto li trovavo fastidiosi, o infantili, o spiriti falsi, o dotati quasi unicamente di vita animale. Insopportabilmente presuntuosi, per giunta, nonostante la loro manifesta inferiorità. Pezzi di carne notevoli, di fronte ai quali finivo presto per

⁴⁵ A. Reyes, *Diario 1927-1930*, II, a cura di A. Castañón, México 2010, p. 37 (17 ottobre 1927). Sull'amicizia fra Victoria Ocampo e A. Reyes cfr. M. Pierini, «*Querida flor azteca*: correspondencias de una amistad. Alfonso Reyes / Victoria Ocampo», *Literatura Mexicana*, XVI, 2, 2005, pp. 61-77.

⁴⁶ Cfr. V. Ocampo, *Dos amigos: Alfonso Reyes, mexicano y europeo; Albert Camus, francés y africano*, «Sur», 264, 1960, pp. 3-10. Il brano che Camus dedicò a Victoria, «en souvenir d'une ville que nous avons aimé ensemble», è *Pluies de New York*. Il carteggio fra i due scrittori si può leggere in: V. Ocampo, A. Camus, *Correspondencia (1946-1959)*, prologo di E. Paz Leston, traduzione e note di E. Mayorga e J.J. Negri, Buenos Aires 2019.

girare lo sguardo da un'altra parte con impazienza o con quel vago malessere che mi produce la vetrina delle macellerie⁴⁷.

E a proposito di Ortega e dei malintesi che contraddistinsero anche questa relazione, che per lei non fu nient'altro che un sentimento di ammirazione e amicizia:

Forse ignorava (come la maggioranza degli uomini) fino a che punto io ero capace di appassionarmi (al margine della passione amorosa) per un libro, un'idea, un uomo che incarnassero quel libro, quell'idea, senza che la mia passione invadesse altre zone del mio essere. Quelle zone sembravano avere le loro leggi, le loro esigenze, opponevano il loro veto in base alla loro natura. Se l'uomo-libro-idea non era accettato da quell'altra parte di me stessa (la zona della limatura di ferro e di un certo tipo di affinità), la distanza era definitiva. Non avrebbe oltrepassato le frontiere⁴⁸.

Il cammino da Francesca a Beatrice, come ben sapeva Victoria, è cosparso di ostacoli, che ci portano fuori strada e sono causa di infernali tormenti. «Je ne pourrai plus sortir de cette forêt, je crois que je me suis perdu moi-même» sono le prime parole che Golaud pronuncia nella foresta, dove Mélisande si è persa e anche lui si è perso al pari del pellegrino della *Commedia*. Nella versione operistica di Claude Debussy, ha scritto Jacqueline Risset, è evidente la parentela nella trama, e anche nell'atmosfera dell'opera, con il racconto di Paolo e Francesca. La preparazione musicale e gli slittamenti di tonalità tipici del musicista francese, il più grande di tutti per la Ocampo, ci introducono nel mistero di un amore che è espressione della malinconia moderna⁴⁹. E chissà che proprio la malinconia, nella sua prossimità alla *gana* sudamericana, non ci aiuti ad entrare un po' più addentro nei misteri della sua psiche⁵⁰.

⁴⁷ V. Ocampo, *Autobiografía V. Figuras simbólicas*, in *Darse, Autobiografía y Testimonios*, a cura di C. Pardo, Santander 2016, p. 280.

⁴⁸ *Autobiografía III*, pp. 110 ss. Sulla relazione con Ortega cfr. D. Meyer, *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*, Austin 1990, pp. 49-63; M. Esther Vázquez, *Victoria Ocampo*, Buenos Aires 1991, pp. 79-82.

⁴⁹ J. Risset, *La voce di Mélisande*, in *Arcipelago Malinconia. Scenari e parole*, a cura di B. Frabotta, Roma 2001, pp. 159-168.

⁵⁰ In questi termini ne parlò il conte Keyserling nelle sue *Südamerikanische Meditationen* (1932) con risentito riferimento a Victoria e ai suoi accessi di malinconia, per cui cfr. L. Ayerza de Castilho, O. Felgine, *Victoria Ocampo*, Barcelona 1993, pp. 148-150. Con un'aria lievemente malinconica la ritrasse anche Paul-César Helleu, quando la giovane Victoria posò nel suo *atelier* a Parigi. Il ritratto fu poi utilizzato per la copertina del secondo tomo della sua *Autobiografía*.

Quando, pochi mesi dopo la luna di miele, Victoria e suo marito, come si legge nell'autobiografia, furono invitati a cena dallo zio dei due cugini e, seduta a tavola di fronte a Julián, i suoi occhi si incontrarono con quelli di lui, rimase folgorata. «Un lampo: il paesaggio dell'eternità. L'assoluto di un istante che contiene la nostra eternità». Poteva continuare a vivere dopo quello sguardo? Decisa ad uscire dal letto di Procuste in cui suo marito la teneva, chiamò al telefono Julián. Nell'evocare la scena, foriera di scandali e tormenti, è al *Pelléas* di Debussy e, al sotteso modello di Paolo e Francesca, che la scrittrice ricorre per addossare al marito la colpa del suo adulterio:

Che scene quelle di Golaud nel quarto atto del *Pelléas*... «Una grande innocenza? La conosco la tua innocenza. E conosco i tuoi occhi. Non cercare di fuggire. Mi seguirai in ginocchio». Se Dio esiste e si mette in queste miserie (in tal caso è meglio che non esista), potrebbe testimoniare che la violenza di M. era quella di Golaud. E io avevo visto il mio *Pelléas* meno della ugualmente innocente (e ugualmente colpevole) *Mélisande*. «Simplement parce que c'est l'usage», mi ripetevo⁵¹.

Amori libreschi furono quelli della *Belle* e i suoi innamorati, amori sbagliati per «malo obbietto o per troppo o per poco di vigore». Per la natura stessa dell'amore-passione, che si nutre malinconicamente d'immaginazione. Per «il desiato riso», croce e delizia dell'erotismo cortese.

7. «Ancora»

Nel suo saggio dedicato alla gaia scienza dei trovatori, con la consueta perizia M. Mancini ci guida nei labirinti dell'immaginario cortese fra richieste galanti d'amore e raffinati piaceri della sofferenza, fra rituale e tenerezza, sublimazione e malinconia, fra dominanza, assenza e desiderio. Contraddizioni tutte che affondano nelle pieghe della psiche umana e sono divenute, oggi, oggetto d'indagine degli psicoanalisti. «Forse non è un caso – scrive Mancini – che l'amore cortese diventi figura atta a illustrare i percorsi del desiderio, e più di una volta, nella più implacabile ripresa attuale del discorso freudiano, nell'opera di Jacques Lacan»⁵².

⁵¹ *Autobiografia* III, pp. 123s.

⁵² M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche Editrice, Parma 1984, p. 15.

Nel 1975 lo psichiatra francese pubblicò il *Seminario XX. Ancora*, che raccoglie le sue lezioni sull'amore cortese interpretato come «un modo assolutamente raffinato di supplire all'assenza di rapporto sessuale, facendo finta che siamo noi a ostacolarlo»⁵³. Lo stile oracolare rifugge da qualsiasi contestualizzazione. Anche i riferimenti filosofici e letterari sono poco più che ammiccamenti per legare (*lier*) e leggere (*lire*). Gli autori sono in buona parte gli stessi di quelli che ricorrono negli scritti della Ocampo. Per quanto il suo nome non compaia in nessuna pagina del seminario, è possibile che Lacan fosse in debito con lei per il suo avvicinamento ai temi dell'amore cortese. È un fatto che nei mesi in cui ebbe con lei una relazione sentimentale, maturò la decisione di abbandonare la professione di neuropsichiatra per dedicarsi alla psicoanalisi. Secondo quanto riferisce la sua biografa E. Roudinesco, Jacques aveva da poco iniziato una relazione con la seconda moglie di Drieu e Victoria chiese agli amici di organizzarle un incontro, perché era curiosa di conoscere l'*amantito* della moglie di Drieu⁵⁴. È possibile che anche in quell'occasione abbia usato come mezzano il suo saggio dantesco. Poco tempo dopo, quando ormai aveva cominciato a frequentarlo, così ne parlò alla sorella Angelica: «Lacan è straordinariamente intelligente, ma ha un carattere intollerabile, peggiore di quello di Drieu anche se totalmente diverso. Ogni giorno litighiamo e ogni volta mi propongo di non vederlo più. Ma, siccome non ha un sostituto che gli assomigli, continuo a vederlo»⁵⁵.

Nella breve e burrascosa relazione fra i due amanti, nei primi due mesi del 1930, ammirazione intellettuale e sex appeal, letteratura e amore, dantismo e femminismo si intrecciarono. Il saggio dantesco, con la sua enfasi sul «disiato riso», fu il terreno di scontro di due opposte concezioni dell'amore. Per Victoria, che detestava Freud preferendogli Jung, l'amore cortese era una forma di transustanziazione della passione umana, senza per questo implicare, almeno in Dante, una cancellazione del femminile. Nessuna invidia del pene, insomma, nessuna *manque à l'être*. Nelle righe finali del suo saggio scrive: «Dante parlò di Beatrice come nessun altro prima di lui aveva parlato della donna. La identificò con la Teologia, cioè con l'intelligenza di Dio, intelligenza d'Amore». Nell'*Etica della psicoanalisi*, in cui si trovano anticipati alcuni temi del *Seminario XX*, Lacan fece la stessa osservazione per svolgere la sua tesi sull'og-

⁵³ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora* (1972-1973), Torino 1983, p. 69.

⁵⁴ E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris 1993, p. 114.

⁵⁵ V. Ocampo, *Cartas a Angélica y otros*, prólogo y notas de E. Paz Leston, Buenos Aires 1997, p. 24 (7 febbraio 1930).

getto femminile, che, propriamente parlando, è carente di ogni sostanza reale. Questa è la ragione, scrive, per cui Dante, poeta metafisico, poté sublimare una persona realmente esistita come Beatrice nella filosofia, la scienza sacra, e invocarla in termini tanto più sensuali quanto più appariva come un'allegoria⁵⁶.

Secondo Luce Irigaray, una delle sue allieve più critiche, la concezione lacaniana della femminilità è figlia di quella «logica del Medesimo», tipica della cultura patriarcale, per cui la donna è concepibile solo come rovescio negativo, buco, non essere⁵⁷. La stessa logica che indusse lo psichiatra a difendere il suo amico Cocteau, quando, assieme a Victoria, assistette alle prove pubbliche del monologo *La voce umana*. Durante lo spettacolo Paul Éluard, che era fra i presenti, si mise a insultare l'autore e la sua amante al grido di «osceno! osceno!», mentre gli altri ridevano divertiti, compreso lo stesso Cocteau. Victoria, che era solita cenare con lui assieme ad altri amici letterati, non gradì né il suo spettacolo né il fuori spettacolo, come scrisse a sua sorella. Diversamente dal suo amante accusò Cocteau di aver ridotto la donna a una mentecatta dell'amore. Una volta arrivati a casa, fra le sue lenzuola di seta, il diverbio trascese a tal punto che Jacques dovette rivestirsi e andarsene. Victoria smise di frequentarlo.

Un'ennesima storia di malintesi, dunque, fu anche quella con Lacan, finita con uno sbattere di porte. Per lo psichiatra, come confidò anni dopo a Roger Caillois, fu uno scontro di caratteri che gli era servito per smussare un po' il suo. Quanto a Victoria, che vantava il suo spirito d'indipendenza, non lo dimenticò. Quando, finita la guerra, Caillois tornò in Francia, volle che le mandasse notizie su di lui. E non fu solo curiosità femminile, se le richiese con tanta insistenza. Probabilmente ebbe anche modo di ammorbidire il suo giudizio sul dramma di Cocteau, quando nel 1947 R. Rossellini lo trasformò in un'anatomia del dolore e, grazie all'interpretazione di A. Magnani, mostrò tutta la profondità della psiche femminile. Le recensioni cinematografiche da lei pubblicate in «Sur» documentano la sua preferenza per i maestri del neorealismo italiano⁵⁸.

Nel 1975, a quasi ottantacinque anni, Victoria ritornò ancora una volta nella sua amata Parigi e lì rivide Lacan, che aveva appena pubblicato il seminario sull'amore cortese. Nella villa Ocampo a San Isidro si conservano due libri, di cui uno è precisamente *Ancora*, che lo psicanalista le donò in quell'oc-

⁵⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, Torino 1994, p. 190.

⁵⁷ Cfr. L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano 1975; Ead., *Questo sesso che non è un sesso*, Milano 1978.

⁵⁸ Sull'interesse della scrittrice per il cinema e, in particolare, per il neorealismo di De Sica e Rossellini, cfr. E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Buenos Aires 2015, pp. 64-72.

casione. «Quelle drôle de chance» – le scrisse nella dedica – «qu'on se retrouve aujourd'hui, Victoria»; e nell'altro: «Victoria, mon amour... Je t'envoie ça». Nel suo romanzo-saggio su Lacan, Baños Orellana riferisce che, dopo aver letto la dedica, l'anziana scrittrice lo strinse in un abbraccio così forte che una lente dei loro occhiali si ruppe. Victoria si schermì dicendo che nulla nel suo io si era rotto⁵⁹. Nessun dubbio che a spingerla in quell'abbraccio senile, carico di nostalgia, fosse una volta ancora «il disiato riso». Desiderio di tutto e desiderio di niente, come cantò per primo il conte di Poitiers, il Trovatore. L'amore è sempre insoddisfatto, e non perché la persona amata ci sia negata, ma perché è desiderio, domanda e, perciò, ancora, ancora... in cerca di quella linea – linea di pampa o linea d'oceano – che segna il confine fra l'al di qua di Francesca e l'al di là di Beatrice.

8. «Tutta tua vision fa manifesta»

Quest'anno ricorre il settimo centenario della morte di Dante. Il programma delle celebrazioni, iniziate nello scorso settembre a Ravenna, include una quantità di iniziative: convegni, spettacoli, recital, concerti, mostre, filmati, libri. Tanti eventi diversi, perché diverso fu anche Dante. Così diverso, anzi, da condizionarne la ricezione nel corso dei secoli. Ogni età, si sa, ha avuto il suo Dante: il poeta-filosofo degli umanisti non è il «Ghibellin fuggiasco» dei romantici o il «Dante segreto» dei simbolisti o il «Dante reazionario» della neoavanguardia o il «Dante digitale» della Columbia University. Anche la vulgata del poeta, che volge corrucciato le spalle al mondo, così com'è raffigurato nel marmo fiorentino di E. Pazzi, è figlia del suo tempo, dettata dallo stesso idealismo patriottico che promosse il restauro dell'affresco scoperto al Bargello e identificato con quello presunto di Giotto⁶⁰.

⁵⁹ J. Baños Orellana, *La novela de Lacan*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2014, pp. 207-27. Le due dediche, assieme a tante altre di P. Valéry, A. Camus, A. Malraux, etc., sono riprodotte nel catalogo bilingue della mostra allestita presso la «Maison de l'Amérique latine» a Parigi, *Victoria Ocampo y Francia: literatura y otras pasiones*, a cura di E. Montequin, UNESCO-Villa Ocampo, Buenos Aires 2014.

⁶⁰ Cfr. S. Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Salerno, Roma 2017, pp. 338-76; S. Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, in *Archivio storico italiano*, Olschki, Firenze 2020, pp. 3-24. Il ritratto del Bargello fu riscoperto nel 1840 sotto l'imbiancatura della Cappella della Maddalena, identificato con quello di Dante, restaurato in maniera discutibile e celebrato con grande fervore patriottico, per cui cfr. P.L. Vercesi, *Il naso di Dante*, Vicenza 2018.

Questa è l'immagine di Dante con cui anche Victoria si trovò a confrontarsi, ai suoi tempi, in un Paese di forte immigrazione come l'Argentina. Per la maggioranza degli italiani, che formavano la colonia più numerosa, il solo nome del poeta significava patriottismo, nazionalismo. Dal 1896 data la fondazione dell'"Associazione Dante Alighieri" di Buenos Aires, che si assunse il compito di mantenere vivi il sentimento di italianità e la conoscenza della lingua di Dante. Negli stessi anni in cui Victoria scrisse il suo saggio, fu costruito il "Palazzo Barolo", un capolavoro dell'architettura esoterica latino-americana, che nella struttura architettonica, nell'altezza, nel numero dei piani, delle volte e degli ascensori, nello stesso apparato decorativo, riproduce il poema dantesco⁶¹.

Liberale, progressista, Victoria remò sempre «contro vento e marea». Anche il suo dantismo fu controcorrente: per nulla interessata al *côté* storico-ideologico del poema, preferì puntare sulla sua attualità. Fin dal suo primo approccio a Dante, quando la sua curiosità infantile fu attratta dalle illustrazioni di Gustave Doré, il poeta fu per lei un compagno per le domeniche di pioggia. Da adolescente credette di trovare nei suoi versi una rivelazione di sé stessa e fu empatia. Da compagno passò ad essere un «fratello», un «contemporaneo» con un'anima imparentata alla sua. Come scrive all'inizio del suo saggio:

Avevo appena compiuto sedici anni quando la mia professoressa di italiano mi fece leggere alcuni passi dell'*Inferno*. L'impressione causatami dalla lettura è comparabile solo a quella provata, da piccolissima, la prima volta che feci il bagno nel mare e fui avvolta e rovesciata sulla sabbia dall'impeto di un'onda. Ricevetti in tutto il mio essere il battesimo di quelle *parole di color oscuro*, come tanto bene dice lo stesso poeta, e uscii barcollante da quell'immersione con le labbra sature di un gusto amaro⁶².

⁶¹ Su questo palazzo, opera dell'ecclettico architetto italiano Mario Palanti (1885-1979), cfr. M. Coelho e E. Oliva, C. Elgue-Martini e R. Ventura-Piselli in *Dante en América Latina*, atti del convegno al cuid. de N. Bottiglieri y T. Colque, Cassino 2007, pp. 451-468, 491-503 e 835-858. Sulla presenza di Dante nella cultura sudamericana, cfr. V. Cervera Salinas, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid 2006.

⁶² Ocampo 1983, p. 34. Lo stesso ripeté nel discorso pronunciato, il 23 giugno 1977, in occasione della sua nomina a membro dell'Academia Argentina de Letras: «Io mi affacciavo con fervore al mondo che un temperamento affine al mio (sottolineo "temperamento") scopriva nelle profondità del suo essere. Anch'io ero smarrita nella selva. In Dante avevo incontrato quello che il mio equilibrio esigevo: un poeta preoccupato delle leggi e del significato della vita, in altre parole un poeta filosofo.» (V. Ocampo, *Motu proprio*, «Revista de la Universidad de México», 12, 1977, p. 26)

Quando Victoria si trasferì con la sua famiglia a Parigi, dove poté seguire alcuni corsi alla Sorbona, le lezioni su Dante di H. Hauvette la incoraggiarono a cercare nel suo poema l'uomo appassionato, dotato di un'immaginazione ardente e preoccupato del significato della vita:

Oggi Hauvette ha concluso il suo corso su *La Divina Commedia*. Che pena! Mi sembra che i versi di Dante che ho appena citato si dirigano a me. L'anima di Dante è parente della mia. Mi sento piena di talento, d'intelligenza, di amore che vorrei comunicare. Sono nata per grandi cose e le farò⁶³.

I versi a cui Victoria rinvia in questo passo sono quelli di Cacciaguida, quando nel *Paradiso* svela al suo discendente il senso della sua missione e lo sprona ad essere amico del vero: «Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, tutta tua vision fa manifesta» (*Par.* XVII, 127-128). Nata per grandi cose in un Paese che la voleva relegata dentro le mura domestiche, Victoria sentì questi versi come diretti a lei. Li giudicò così belli e di «vital nutrimento» da riportarli quasi per intero nel suo saggio e citarli in tante altre occasioni per definire la sua missione di intellettuale e di donna⁶⁴. La sua stessa *Autobiografia* è costruita, sul modello della *Commedia*, come un viaggio di formazione: dall'atmosfera di angustia e smarrimento di *Arcipelago* all'amore-passione del terzo tomo, alla svolta (*viraje*) purgatoriale del quarto, all'amore per il sapere dell'editrice di «*Sur*» impegnata a far conoscere tutte le verità, anche quelle più scomode.

Nel suo saggio dantesco, pur convenendo sull'«anima turbolenta dell'Alighieri» la cui «collera oltrepassava i limiti della giusta indignazione ogni volta che si toccavano le idee a lui care», Victoria ci consegna il ritratto di un trovatore, anzi del più ispirato dei trovatori del Medioevo, che seppe cantare l'amore senza condannare la donna a quella invisibilità che Ortega y Gasset

⁶³ *Autobiografia* II, p. 133.

⁶⁴ Così fece anche nel citato discorso d'ingresso all'Academia Argentina. Come ha scritto Bravo Herrera: «Si tratta di un'enunciazione etico-politica che conferisce un nuovo ruolo alla donna e alla cultura americana, vincolandola con la cultura occidentale. L'identificazione con Dante nella sua missione poetica ed etica non si limita, pertanto, al suo lavoro intellettuale, ma comprende il suo ruolo nello scenario storico del Paese, come voce che non può né deve fare silenzio. L'esilio, i contrasti politici, le differenze ideologiche, le sventure a cui si deve sopravvivere, sono sottese all'identificazione con Dante, nel vaticinio di Cacciaguida, e proiettano una linea etico-politica che sostiene, per V. Ocampo, la sua attività di intellettuale. È l'enunciazione di un programma che definisce tanto la linea della rivista *Sur* come l'attività dell'intellettuale e della donna situati in un "esilio" geopolitico, in una periferia che deve trasformarsi in centro di azione e produzione.» (F.E. Bravo Herrera, *Victoria Ocampo, lectora de Dante*, «Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras», XXVIII, 36, 2016, pp. 157-158).

voleva anche per lei. «Amor mi mosse che mi fa parlare»: queste parole di Beatrice, trascritte nel suo libro a guisa di prefazione, riassumono il senso di un poema ispirato dall'amore, non dall'odio, come le disse Mussolini quando lo intervistò e gli fece omaggio del suo libro⁶⁵. Per quella sovrapposizione di letteratura e vita, tipica del suo modo di essere, Victoria le attribuì a sé stessa come autrice di un libro che, nato come *Baedeker*, si trasformò via via, attraverso il suo vissuto di adultera, nella prima delle sue confidenze-confessioni. Ángel Estrada, uno dei due scrittori a cui sottopose il manoscritto, le raccomandò prudenza. Ciò che ne sconsigliava la pubblicazione, le disse, non era il suo modo di leggere Dante, bensì «la forma troppo personale, *assolutamente diretta*». E aggiunse:

Quando le donne cominciarono ad andare mezzo svestite ai teatri e ai balli, tutti gridavano; adesso si grida di meno e chi grida deve gridare contro l'intera società. Si tratta di uno *stato del corpo* generalizzato. Ma Lei è l'unica innovatrice che dà del tu agli stilisti spirituali e, così isolata, offrirà *uno stato dell'anima*⁶⁶.

Attraverso il raffronto con il mondo della moda, e la sottesa condanna dell'intimismo femminile, Estrada cercò di mettere in guardia l'autrice dall'eccesso di protagonismo, che, a suo dire, inficiava il libro e, mescolando irrualmente commento e autobiografia, letteratura e sessualità, infrangeva le regole del genere. Senonché il proposito dell'autrice fu precisamente quello di rendere manifesta la sua visione usando il testo di Dante con ostentata disinvoltura⁶⁷. E questo, come il suo conterraneo aveva previsto,

⁶⁵ Come riferì nel suo libro *Domingos en Hyde Park*, nel settembre del 1934 la scrittrice fu invitata in Italia dall'Istituto Interuniversitario Italiano per un ciclo di conferenze. Nonostante il suo dichiarato antifascismo, il 24 settembre fu ricevuta in udienza privata da Mussolini. L'intervista si concentrò sul ruolo della donna nel fascismo e su Dante. Dopo aver letto la dedica del libro, il Duce le disse: «Lei crede che Dante abbia scritto la *Commedia* a causa di Beatrice? No, quello che ispirò Dante è l'odio per Firenze.» (V. Ocampo, *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires 2010, p. 100).

⁶⁶ *Autobiografía* III, p. 106. Sulla marginalizzazione della scrittura femminile nell'Argentina dell'epoca cfr. D. Muschietti, *Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor*, «Nuevo Texto Crítico», II, 4, 1989, pp. 79-102.

⁶⁷ Così I. Bordelois, *Villa Ocampo. Escenario de cultura*, Buenos Aires 2006, p. 10. Nella sua testimonianza inclusa nel citato volume di *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, la filosofa M. Zambrano parlò di una scrittrice che già nel suo primo libro mostrava di vivere nella pienezza di una femminilità senza rinunce. Al contrario, secondo G. Mistral, Victoria non riuscì a fare tutto quello che poteva e doveva per esprimere «la sua magnifica femminilità». E questo perché «non è possibile toccare neanche un dito di Dante senza che ci venga addosso una montagna di bibliografia» (G. Mistral, *Victoria Ocampo*, in R.E. Scarpa, *Gabriela piensa en...*, Santiago de Chile 1978, p. 52).

non le venne perdonato. Come un parafulmine attirò su di sé una quantità di critiche⁶⁸. Anche gli intellettuali più aperti al cambiamento recensirono il suo libro come «uno scrigno d'intimismo» assegnandolo per ciò stesso al genere femminile, ovvero al mondo della natura⁶⁹. Anni dopo, sulle pagine di «Contorno», rivista degli intellettuali di sinistra, una donna di origini italiane, Adelaide Gigli, diede forma a quel ritratto della letterata senza opera che divenne un luogo comune negli studi ocampiani. «V.O. è tutta nei suoi ricordi, nelle sue citazioni. Non c'è letteratura, c'è Vittoria Ocampo. È che V.O. è condannata ad ammirare, a identificarsi»⁷⁰. La critica dantesca preferì ignorarla. Nella patria di Dante, a cento anni dalla sua scrittura, il «compito» di questa «scolaria à la recherche de son âme» aspetta ancora di essere pubblicato. Nemmeno l'occasione del centenario, in tempi di letture *gender*, è servita a renderle giustizia. Ma gli anniversari, si sa, celebrano più che altro se stessi, poco servono alla memoria, raramente alle riparazioni.

⁶⁸ Secondo A. Bioy Casares, anche Borges fu molto critico, ma per ragioni attinenti alla sua concezione della lettura. Così lo scrittore riferì l'aneddoto in una nota del 13 gennaio 1948: «Borges mi dice che ha letto *Da Francesca a Beatrice* e l'epilogo di Ortega y Gasset e che entrambi sono una sconcezza. Naturalmente Vittoria e Ortega, dice, sostengono che non si può leggere Dante, perché i commentatori si interpongono fra lui e noi: le note impediscono la lettura. Ma che altro ha fatto Vittoria se non un altro commento? Forse le biografie e i saggi sostituiscono i classici; forse le note sono indispensabili.» (Borges, a cura di D. Martino, Buenos Aires 2006, pp. 33-34). Come un'indiretta risposta all'obiezione di Borges può essere letto questo passo della citata conferenza del 1957: «Come si contraddice – forse penserete – questa persona! Da una parte crede che una preparazione non sia indispensabile per avvicinarsi a Dante, dall'altra si mette a commentare la *Divina Commedia* col pretesto di invitarci alla lettura. Il fatto è che a volte una citazione, un'osservazione critica, un saggio entusiasta possono essere *l'accidente* che risveglia la nostra curiosità o il nostro interesse.» Sui rapporti fra V.O., suo cognato e Borges, cfr. M. Enríquez, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona 2018, p. 31 ss.; B. Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires 2007b, p. 141.

⁶⁹ «Un ritorno al classicismo? Nessun libro è più naturale e meno riducibile agli 'ismi' di questo. Vittoria Ocampo è una scrittrice per natura, che non ha officiato nel coro delle scuole»: così si esprime sulla rivista «Proa» A. Brandán Caraffa, un esponente del movimento d'avanguardia dell'ultraismo, per cui cfr. B. Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 2003, p. 70 ss.

⁷⁰ A. Gigli, *Vittoria Ocampo: V.O.*, in Id., *Todo contorno. Textos de la revista Contorno, Centro y otras*, a cura di I. Viñas, edición digital, Buenos Aires 2020, p. 49 ss. La critica, nata a Recanati come il celebre tenore Beniamino Gigli, arrivò in Argentina nel 1931. Femminista, combattiva, dopo la laurea incominciò a scrivere articoli su «Contorno». A dire del suo fondatore, I. Viñas, fu «una ragazza che diceva frasi arrischiate e te le diceva in faccia come se tirasse delle bombe». Nell'articolo su Vittoria Ocampo del 1954 criticò il suo snobismo privo di vita spirituale, coinvolgendo nella sua critica anche il progetto culturale di «Sur». Dopo una vita molto avventurosa la Gigli ritornò a Recanati, dove morì nel 2010.

Marco Materassi

Dante «posto in musica»: aspetti della ricezione dantesca nell'Ottocento

Tutta nel segno del madrigale, la prima fase della ricezione di Dante in musica s'era chiusa al finire del secolo XVI con il tributo di Luca Marenzio, il più alto di tutti: l'intonazione di «Così nel mio parlar voglio esser aspro», collocata in posizione d'eminenza, secondo le convenzioni dell'epoca, quale apertura del *Nono libro de madrigali a cinque voci* (1599). Quindici in tutto attraverso il Cinquecento i brani su versi danteschi; appena più del nulla rispetto agli oltre duemila madrigali su testi di Petrarca apparsi entro la fine del secolo. Eppure nell'esiguo florilegio dantesco si può riconoscere una qualche coerenza di scelte poetiche e musicali che a esso conferiscono dignità di fenomeno culturale, per quanto ristretto, da inscrivere nel più ampio contesto generale della ricezione cinquecentesca di Dante¹.

Quando, attorno al 1640, il filone madrigalistico si estingue definitivamente, su Dante è da qualche tempo calato un diffuso oblio, pur non mancando nel corso del Seicento i sostenitori del poeta², né richiami alla *Divina Commedia* nella letteratura coeva³. Già nel 1610 Alessandro Guarini s'interroga nel dialogo *Il farnetico savio* sulle ragioni dello scarso interesse per l'opera dantesca: «Cap. Ond'avviene, che sì pochi l'han trà le mani. Tas. *Paucis datum est adire Corinthum*. Perche pochi l'intendono, e conoscono la sua eccellenza, perche fù il filosofo de' Poeti, e il Poeta de' Filosofi»⁴. Questa disaffezione si misura anche dalle tre sole, e piuttosto modeste, edizioni sei-

¹ Materassi 2017.

² Limentani 1964 e Salvatore 1974.

³ Arnaudo 2013.

⁴ Guarini 1610, p. 10. Gli interlocutori del dialogo sono i poeti Cesare Caporali e Torquato Tasso.

centesche della *Divina Commedia*, apparse fra secondo e terzo decennio del secolo e tutte stampate in Veneto⁵.

Le ragioni di tanto lungo silenzio sono sì di natura letteraria, ma l'ostracismo a Dante proviene in buona parte dal versante ideologico e religioso. In sintesi, le contestazioni mosse al poeta sono quelle esposte da Bellisario Bulgarini nel suo *Antidiscorso* (1616), dove si sostiene che

nelle cose Divine, le quali solamente s'hanno per rivelazione delle Sacro Sante Scritture, sia pericolosa cosa il fingere, anzi più tosto, che non si possa, ò debba, né sia lecito il favoleggiare di esse in alcun modo [...]; però doveva l'Aldigieri astenersene [...] non essendo lecito, à Cristiani Poeti, in Poesie di materia, in spezie pia, servirsi di tutto quello, che hanno scritto, usato, e detto i Poeti Ethnici del Paganesimo⁶;

oltre alla solita obiezione di ascendenza bembesca, per la quale

molte cose fatte, e dette benissimo nella Commedia di Dante, lo mostrerebbono più Teologo, che buon Poeta, né farebbon' à proposito della difesa sua [...] per havere, dirò così, troppo Filosofato, Teologato e Loicato [...] ma ciò che è peggio, co' propij termini delle Scuole, in modo niuno conveniente à buona lodata Poesia⁷.

Anche la musica non sarà mai lontana da Dante come in questo periodo. Unici reperti danteschi nella musica del Seicento sono due fugaci citazioni – da *Par.* XXXIII, 1 («Vergine madre figlia del tuo figlio») e da *Inf.* III, 9 («Lasciate ogni speranza voi ch'entrate») – che appaiono rispettivamente nel *Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (1604) di Claudio Merulo⁸ e nell'atto

⁵ *La Visione. Poema di Dante Alighieri diviso in Inferno, Purgatorio, Paradiso* (Vicenza 1613; Padova 1626), *La Divina Commedia di Dante, con gli Argomenti, & Allegorie per ogni Canto* (Venezia 1629). La *Monarchia* ha tre edizioni seicentesche, tutte tedesche e prodotte a Strasburgo (ora in Francia: 1609 e 1618) e Offenbach (1610); il *De vulgari eloquentia* compare, nella versione italiana di Trissino (Vicenza, 1529), in due antologie stampate a Venezia nel 1643 e 1696. Nessun altro scritto dantesco risulta pubblicato nel corso del secolo.

⁶ Bulgarini 1616, pp. 33-34.

⁷ Ivi, pp. 34, 46.

⁸ Il testo musicato da Merulo non è quello dantesco. Si tratta in realtà di un'ottava dalle *Stanze alla gloriosa Vergine* (1574) di Girolamo Troiano, che cita in apertura l'incipit della preghiera di san Bernardo: «Vergine madre figlia del tuo figlio / reparatrice de l'humana gente, / eletta ne l'eterno alto consiglio / fra quanti esser doveano eternamente; / tu sola hai posto fine al lungo essiglio / al qual già ne dannò 'l primo parente; / tu (se dir lice Dea) tu chiara luce / ne mostrasti la via, ch'al Ciel conduce».

III del libretto composto da Alessandro Striggio (figlio dell'omonimo madrigalista) per la «favola in musica» *Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi⁹.

Ciò è tutto quanto rimane di Dante in musica, non solo per il Seicento, ma (con una unica eccezione)¹⁰ anche per tutto il secolo successivo. Con il melodramma che domina la scena musicale, il rapporto con la letteratura si riduce al filone tutto *sui generis* del libretto d'opera, le cui convenzioni drammaturgiche, formali e lessicali sono quanto di più estraneo possa esservi al mondo poetico dantesco (analoghe considerazioni sono riferibili al coevo genere cameristico della *cantata*).

Molto prima che la musica ritrovi la via a Dante, riprende l'interesse letterario per la sua opera a partire dall'edizione della *Divina Commedia* stampata a Napoli nel 1716, esemplata su quella della Crusca (1595) e «accresciuta degli argomenti, allegorie, e spiegazioni de' vocaboli oscuri» (ma trascurata come l'originale quanto a refusi). A questa seguiranno nel corso del secolo oltre trenta nuove edizioni del poema, sei delle quali stampate all'estero. Nel 1739-1741 si pubblica a Venezia in cinque volumi la prima edizione degli *omnia* danteschi (*Delle opere di Dante Alighieri*) seguita nel 1757-1758 da nuova analoga edizione che include le *Memorie per servire alla vita di Dante ed alla storia della sua famiglia* di Giuseppe Pelli, fra i primi a sottoporre a vaglio critico i documenti utilizzati.

Da questa ritrovate e sempre più diffuse attenzioni alla figura e all'opera di Dante si affacciano nuove prospettive critiche e interpretative che nell'arco di un secolo modificheranno radicalmente l'ermeneutica dantesca e avranno durevoli ripercussioni anche sulla ricezione musicale. È Giambattista Vico a improntare i futuri indirizzi interpretativi delle opere di Dante, in una serie di scritti prodotti fra 1725 e 1740¹¹. Con Vico la critica dantesca incomincia a fare i conti con la storia (o, quanto meno, con una prospettiva storica), intesa come contesto concreto al quale riferire ogni considerazione in materia, poiché «ove avvenga, che chi fa le cose, esso stesso le narri, ivi non può essere più certa l'Istoria»¹²; e ciò fa di Dante «il primo o tra primi degli storici italiani»¹³.

⁹ Cfr. in proposito Petrobelli 1990, pp. 222-229; Besutti 2018.

¹⁰ È stato di recente segnalato un testimone manoscritto, databile ai primi decenni del secolo XVIII e custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze, contenente il «*Canto dantesco di Francesca da Rimini*, cantata di Francesco Durante per voce e basso continuo su testo ricavato dalla *Commedia*» (Casel 2018, p. 114).

¹¹ Per una sintesi del pensiero di Vico, e in particolare della sua teoria linguistica, cfr. Pennisi 1988.

¹² Vico 1836, vol. VI, p. 207.

¹³ G.B. Vico, *Giudizio sopra Dante*, ivi, vol. IV, p. 34.

Storicamente incardinata com'è, la *Divina Commedia* va interpretata mettendo da parte «ogni morale e molto più altra scienziata allegoria»¹⁴, in quanto «le allegorie di tal poema non sono più di quelle riflessioni che dee far da sé stesso un leggitore d'istoria, di trarvi profitto dagli altrui esempi»¹⁵. È proprio la filigrana storica della poesia – con le sue complesse trame politiche e ideologiche – a fare di Dante

un raro esempio di un sublime poeta. Ma questa è la natura della sublime poesia, ch'ella non si fa apprendere per alcun'arte [...] Ma quello che è più proprio della sublimità di Dante, egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia¹⁶.

È Dante, come scrive Erich Auerbach nel 1929, a introdurre «la concezione estetica della sublimità dell'orrido e del grottesco, di un gotico fantastico e di sogno e per questo egli è veramente un creatore del romanticismo»; ed è Vico per primo, «in un secolo di gusto ostile a Dante», a esprimere quella «forma di ammirazione per Dante che sfociò nell'estetica romantica»¹⁷.

È l'*Inferno* la cantica della *Divina Commedia* che esercita le più forti attrattive sulla sensibilità ottocentesca. Lì in particolare, già per Vico, Dante «spiegò tutto il grande della sua fantasia, in narrando ire implacabili [...] e in membrandò quantità di spietatissimi tormenti»¹⁸. Le vicende successive della ricezione dantesca confermeranno che è l'*Inferno* a essere accreditato come luogo primario del vigore poetico di Dante:

Sui paesaggi e le pene dell'*Inferno* si basa la fama che Dante godette in epoche romantiche, e che anche oggi, non del tutto a torto, determina il giudizio della massa su di lui [...]. Le pene dell'*Inferno* sfruttano materiale mitico e credenze popolari, la fantasia vi si muove possente, ma ognuna poggia su una severa e esatta riflessione sul tipo e il grado di ogni peccato, su una esatta conoscenza dei sistemi razionali e morali¹⁹.

¹⁴ Ivi, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹⁷ Auerbach 2005, p. 101.

¹⁸ G.B. Vico, *A Gherardo Degli Angioli sopra l'indole della vera poesia* [1725], in Vico 1836, vol. VI, p. 42.

¹⁹ Auerbach 2005, pp. 101-102.

Dalle suggestioni potenti dell'*Inferno*, dove il poeta maggiormente profonde quello che secondo Vico è il suo «colerico ingegno», riparte anche la ricezione dantesca in musica; proprio di là dove essa era incominciata nel 1562, con il primo madrigale intonato sui versi d'apertura della *Divina Commedia*. Il contesto non potrebbe però essere più diverso. Il primissimo riapprodo si colloca sul terreno del melodramma, dove abbastanza assidue proseguiranno nel tempo le frequentazioni del poema, per quanto mediate attraverso fantasiosi rifacimenti contemporanei destinati alla scena teatrale. Il melodramma rimane per sua natura estraneo all'universo poetico dantesco in sé, ma le potenzialità drammatiche di talune episodi della *Commedia* – soprattutto se già passati al collaudo di riversamenti teatrali – attraggono librettisti e operisti, in cerca di soggetti nuovi che sostituiscano gli stereotipi mitico-epici del Settecento con storie di un'umanità più verosimile, ad alto tasso di passionalità, dove il sentimentale e il tragico si intreccino in modo indissolubile.

Per tali ragioni, due soggetti più di altri attirano i musicisti: la figura del conte Ugolino e la coppia Paolo e Francesca. La truce vicenda di Ugolino, con il suo invitante sfondo storico, aveva ispirato lavori tragici a partire da *Il Conte Ugolino* di Giovanni Leone Semproni (1603-1646), data in stampa soltanto nel 1724 da un discendente dell'autore. Nel 1779 è il gesuita Andrea Rubbi con il dramma *Ugolino Conte de' Gherardeschi* ad aprire la via ad altre elaborazioni tragiche poi prodotte in Italia²⁰, a conferma dell'attrazione che questi episodi esercitano non solo sugli ambienti letterari e artistici, ma anche sull'immaginario popolare. Da un tragedia tedesca sullo stesso soggetto, *Ugolino* (1768) di Heinrich Wilhelm Gerstenberg, è tratto il libretto del *Singspiel* omonimo composto nel 1796 per il teatro di corte dell'arciduca Federico Augusto di Brunswick dal viennese Carl Ditters von Dittersdorf. È la prima riapparizione, sia pure indiretta, di Dante in musica dopo due secoli. Di nuovo nel 1821 la vicenda è ridotta a libretto in cinque atti da Ferdinand Biedenfeld sotto il titolo *Ugolino oder der Hungerturm* per la musica di Ignaz Ritter von Seyfried, anch'egli viennese²¹.

²⁰ Per un elenco parziale dei drammi dedicati al personaggio dantesco nell'Ottocento cfr. Ferrazzi 1871, p. 265. La lista è da integrare con Yates 1983, p. 228 nota 34. Sulle fortune europee del personaggio dantesco fra Settecento e Ottocento, con particolare riguardo all'Inghilterra, cfr. Yates 1951.

²¹ Di una esecuzione data al teatro viennese An der Wien dà notizia nel 1828 il mensile di attualità musicali «The Harmonicon», pubblicato a Londra dal 1823 al 1833: «The dreadful story is effectively told, and the music, by the Chevalier von Seyfried, powerful and characteristic. Among the pieces most admired were a Troubadour's song, in four parts, a romance, two choruses, and the music of the tower-scene. The piece, however, does not appear to be of a character to maintain

Anche i musicisti italiani si interessano al personaggio, ma più che a rimaneggiamenti della vicenda in chiave operistica preferiscono metter mano direttamente ai versi danteschi. È in proposito da ricordare che sul finire del Cinquecento Vincenzo Galilei, nel *Lamento del Conte Ugolino* (andato perduto) aveva associato quei versi all'esplorazione di nuovi mezzi d'espressione musicale nello stile del «cantar recitativo» (prototipo della vocalità teatrale). Ora, all'aprirsi dell'Ottocento, i compositori tornano al canto XXXIII dell'*Inferno* e musicano «quei terribili versi, co' quali il disperato Ugolino piange insieme e ragiona dell'infame tradimento del Ruggeri»²², strutturandoli musicalmente come cantate da camera articolate in recitativi e declamati ariosi, con passi strumentali di raccordo²³ (i canoni espressivi e stilistici rimangono comunque quelli del melodramma).

Sono almeno nove, fra 1805 e 1850, i lavori per voce e pianoforte (o strumenti) dedicati all'episodio²⁴. Fra questi, la cantata per soprano e quartetto d'archi *Il Conte Ugolino* (ms., ca. 1804-1805) di Nicola Zingarelli, *Il Canto XXXIII dell'Inferno di Dante. Cantata a voce sola di Soprano con accompagnamento di due Violini Viola e Violoncello* (ms., ca. 1806; ed. 1832 in versione per baritono e pianoforte) di Francesco Morlacchi²⁵, allievo di Zingarelli, e *Il Canto XXXIII della Divina Commedia di Dante Posto in musica e dedicato al Celebre Luigi La Blache* di Gaetano Donizetti (1826). L'intero episodio dantesco (*Inf.* XXXIII, 1-84) è musicato da Donizetti per voce di basso e pianoforte come evidente omaggio personale al dedicatario, il basso napoletano Luigi Lablache, cantante fra i più celebrati dell'epoca e acclamato protagonista di diversi melodrammi donizettiani. È possibile che il compositore «volesse accreditarsi presso il cantante dedicandogli un 'capo d'opera': vale a dire un pezzo originale utile a dimostrare il suo talento»²⁶; tanto più che «il cantante

its place long in the public estimation» («The Harmonicon 1828. Part the First containing Essays, Criticism, Biography, Foreign Reports and Miscellaneous Correspondence», p. 277).

²² F. Costabile, *Niccolò Zingarelli*, in *Poliorama pittoresco*, 1, 1837, p. 358, cit. in Bellotto 2014, p. 314.

²³ Il piano formale di una di queste composizioni, *La morte del Conte Ugolino nel Canto XXXIII di Dante A Voce di Basso* (ca. 1822) di Luigi Confidati, è esaminato in dettaglio in Peretti 2013, pp. 287-290. La stessa struttura presentano altre composizioni affini, sempre su versi danteschi: *Episodio di Francesca da Rimini nel Canto V di Dante A Voce di Soprano*, ancora di Confidati, e *Il Primo Canto dell'Inferno di Dante Alighieri A Voce di Basso con accompagnamento di Piano-forte* (ca. 1840) di Adauro Gaggi (cfr. ivi, pp. 290-292; 296-298).

²⁴ Per l'elenco relativo cfr. Bellotto 2014, pp. 310-312. Per un'analisi dei lavori di Zingarelli e Donizetti cfr. Rostagno 2013, pp. 188-202.

²⁵ Su questo lavoro cfr. Roglieri 1995, pp. 179-180.

²⁶ Bellotto 2014, p. 314. Ancora di Dante, Donizetti intona tre versi dall'episodio di Paolo e

andava ricercando in quegli anni uno stile interpretativo acceso, nuovo, il più vicino possibile alla declamazione»²⁷. Quasi in una sorta di ricorso storico, lo stesso episodio della *Commedia* è riproposto, come già da Galilei oltre due secoli prima, quale vettore poetico di un esperimento musicale volto a «recuperare la “purezza” sorgiva e la potenza espressiva della grande poesia, opponendosi a pratiche librettistiche spurie e sicuramente seriali»²⁸.

Se la figura di Ugolino riavvia la ricezione di Dante in musica, assai più vaste e durevoli fortune avrà in tale prospettiva la vicenda di Paolo e Francesca. Anche in questo caso un precedente letterario – la tragedia di Silvio Pellico *Francesca di Rimini* (1815; prima ed. Milano, 1818) – potrebbe aver richiamato le attenzioni di musicisti e librettisti su un soggetto che tanto bene mostra di reggere la scena, con un vasto successo internazionale sia per numero di rappresentazioni che per edizioni e traduzioni soprattutto in francese e inglese (a partire da quella, parziale, di George Byron realizzata ancora sul manoscritto di Pellico e pubblicata nel 1821)²⁹.

La prima volta in musica è una fugace citazione di versi danteschi in *Otello* (1816) di Gioachino Rossini. Nel terzo atto la voce fuori scena di un gondoliere intona una breve melodia sui versi «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (*Inf.* V, 121-123). Il modello musicale per Rossini è quello dei *canti alla barcariola* che secondo tradizione i gondolieri veneziani intonavano su versi di Ariosto e Tasso tradotti in veneziano³⁰. A chi gli fa notare l'estraneità di Dante a questa tradizione, il musicista replica di averne voluto egli stesso l'inserimento nel libretto («in quella scena avevo bisogno di versi danteschi») ³¹.

Si direbbe che Rossini si accontenti di sfiorare appena con la musica il poema dantesco. Donizetti invece, al quale era «venuta la melanconia» di musicare l'intero episodio del conte Ugolino, avrebbe – a dire di Rossini – peccato di «troppo orgoglio»: «in una impresa simile credo che non riuscirebbe il Padre Eterno, ammesso ch'egli fosse maestro di musica»³², commenta secco quando apprende del cimento dantesco di Donizetti.

Francesca (*Inf.* V, 103-105), «Amor, ch'a nullo amato» per voce e pianoforte. Si tratta di una pagina autografa contenente sette misure di musica, datata 1843 e conservata all'Archivio del Museo donizettiano di Bergamo (segnatura: LO11063920).

²⁷ Bellotto 2014, p. 315.

²⁸ Ivi, p. 310.

²⁹ Sulle fortune nell'Ottocento della tragedia di Pellico cfr. Cooper 2007, pp. 26-28.

³⁰ Cfr. in proposito Perocco 2015.

³¹ Per la citazione completa cfr. Roglieri 1995, p. 181. Cfr. anche Petrobelli 1990, pp. 229-232.

³² Cit. in Bonaventura 1904, pp. 258-259.

Una ventina d'anni dopo, nel 1848, Rossini pare aver cambiato idea (o aver dimenticato l'episodio) quando mette mano al canto V dell'*Inferno* musicando per voce e pianoforte il racconto di Francesca (vv. 127-138: «Noi leggevamo un giorno [...] quel giorno più non vi leggemmo avante»). La composizione è pervenuta in manoscritto recante l'intestazione *Recitativo ritmato* («Farò come colui che piange e dice») e con la seguente annotazione dopo la musica: «A Milord Vernon / il suo candido estimatore / Gioachino Rossini»³³. Il carattere salottiero della musica, una piccola e comunque elegante romanza a tempo di valzer, pare prendere le distanze dalla poetica sensualità dei versi. Considerato lo scetticismo ostentato da Rossini nei confronti della nuova sensibilità drammatica ottocentesca, ha ragione Antonio Rostagno nel considerare questo lavoro «una provocazione, forse uno scherzo, una parodia ironica della passione romantica per le figure dantesche del “malinconico” Donizetti; quasi un *nonsense*»³⁴. Forse, dai tempi di *Otello*, Dante per Rossini non era più lo stesso, visto come nel frattempo la musica si era impadronita del poeta e come erano mutate in generale le modalità della ricezione dantesca, ora indirizzata alla «appropriazione ideologica delle vicende della sua biografia e dei contenuti della sua opera»³⁵.

Era venuto da Giacomo Leopardi, con la canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818), il primo appello a ritrovare l'orgoglio identitario della tradizione culturale italiana nei grandi padri della letteratura; quelli che potevano fornire gli esempi «più atti a far risorgere lo spirito pubblico in Italia»³⁶:

O Italia, a cor ti stia / far ai passati onor; che d'altrettali / oggi vedove son le tue contrade, / né v'è chi d'onorar ti si convegna. / Volgi indietro, e guarda, o patria mia, / quella schiera infinita d'immortali / [...]: volgiti e ti vergogna, e ti riscuoti, / e ti punga una volta / pensier degli avi nostri e de' nepoti.

³³ *La Francesca da Rimini posta in Musica da Gioacchino Rossini e dallo stesso dedicata a Lord Vernon*. Il ms. dell'opera è riprodotto in facsimile dal dedicatario, il dantista inglese William Warren Vernon, accademico corrispondente della Crusca, a p. 83 del terzo volume del suo *L'Inferno di Dante disposto in ordine grammaticale e corredato da brevi dichiarazioni* (Londra, vol. I 1858, vol. II 1862, vol. III 1865). Sempre in copia manoscritta è conservata anche una versione orchestrale del lavoro, realizzata dal molisano Marcello Pepe nel 1875: *Il racconto di Francesca da Rimini di Dante Alighieri posto in musica per pianoforte da Gioacchino Rossini e dallo stesso dedicata a G.G. Warren Lord Vernon e strumentato per Orchestra* (Campobasso, Biblioteca Provinciale “P. Albino”, MS.378-00).

³⁴ Rostagno 2013, p. 202.

³⁵ Ruggerini 2012, p. 958.

³⁶ Foscolo 1835, p. 164.

Poco dopo sono i saggi critici di Ugo Foscolo, dall'esilio inglese³⁷, a presentare un Dante di dimensione europea, «storico de' costumi dell'età sua e profeta della patria»; più che mai attuale modello morale di «valoroso guerriero, ardente cittadino ed esule venerando»:

La commedia di Dante è immedesimata nella patria, nella religione, nella filosofia, nelle passioni, nell'indole dell'autore; e nel passato, e nel presente e nell'avvenire de' tempi in che visse; ed in questa civiltà dell'Europa che originava con esso, se non da esso³⁸.

A rendere Dante di piena attualità, soprattutto nel periodo moti insurrezionali europei del 1830-1831, è anche la sua figura di esule, dalla forte presa sugli animi dei patrioti italiani come lui fuoriusciti. Un contributo rilevante e originale alla diffusione europea del culto dantesco nella prima metà dell'Ottocento viene poi dall'attore Gustavo Modena, acclamato sulle scene nel ruolo di Paolo in *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico. Politicamente impegnato nei moti patriottici del 1831, membro della Giovine Italia mazziniana (al cui periodico collaborerà con alcuni scritti), Modena finisce anch'egli esule in Svizzera, a Parigi, a Bruxelles e infine per qualche tempo a Londra. Qui, per raccogliere fondi in vista del rimpatrio, egli organizza il 17 maggio 1839 un singolare spettacolo nel quale declama episodi dell'*Inferno* dantesco, alternandosi a una compagnia celebri cantanti italiani (i soprani Giuditta Pasta e Fanny Persiani, il tenore Giovanni Rubini, il baritono Antonio Tamburini e il basso Luigi Lablache) che propongono arie e scene operistiche³⁹.

Prende così il via il fenomeno delle *Dantate*, che Modena continuerà a proporre in Italia e all'estero fino agli anni Cinquanta sempre con grande suc-

³⁷ *A parallel between Dante and Petrarch* (in *Essays on Petrarch*, 1823) e *Discourse on the Text of the Divine Comedy* (1825) per una progettata edizione critica della *Commedia* che uscirà soltanto nel 1842-1843 a cura di Giuseppe Mazzini, il quale completa l'apparato di varianti per *Purgatorio* e *Paradiso* lasciati incompiuti da Foscolo. In precedenza Foscolo aveva pubblicato due articoli sulla «*Edinburgh Review*» (vol. XXIX, febbraio 1818 e vol. XXX, settembre 1818) dedicati a recensioni di studi danteschi e di una traduzione inglese della *Divina Commedia*.

³⁸ Foscolo 1842, p. 13.

³⁹ Il settimanale «*The Musical World*» così annuncia l'evento sul numero del 16 maggio (p. 46): «AN INTERESTING NOVELTY will soon be offered to the play-going people in the concert room of the Opera. The celebrated Italian tragedian, who is well remembered by all English visitors to Italy, Signor Gustavo Modena, the friend of Silvio Pellico, the original *Paolo* of his immortal tragedy *Francisca di Rimini*, will give before his return to Italy a miscellaneous entertainment, in which the most striking passages of Dante's "Inferno" recited in character, will be added to the attraction of a concert of the first talent of the Opera».

cesso popolare⁴⁰. L'attore sa rendere molto suggestive le sue esibizioni presentandosi con lunga veste rossa e alloro in testa, come nell'iconografia dantesca più familiare all'immaginario collettivo; un foglio arrotolato in una mano e una penna nell'altra, in atto di scrivere. Toni di voce, pause e gesti sono accuratamente studiati per ottenere la massima efficacia drammatica. Le *Dantate* veicolano un preciso messaggio politico-ideologico, reso esplicito dalla scelta degli episodi della *Commedia* che Modena più spesso declama: quelli dei simoniaci (*Inf.* XIX), dei barattieri (*Inf.* XXI), dei traditori della patria (*Inf.* XXII), l'invettiva di San Pietro contro la corruzione della Chiesa (*Par.* XXVII), ai quali accosta gli immancabili episodi di Paolo e Francesca e del conte Ugolino. «I nostri odierni dolori» – scrive Modena nel 1859 – «spiegano assai meglio la Divina Commedia, che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sé, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ei rimarrà in eterno un indovinello»⁴¹.

Il mito del poeta e quello dell'esule si saldano al mito attuale della nazione. Parte da qui il processo di appropriazione culturale dell'opera dantesca che alla «parola morta delle glosse» sostituisce il «saggio interpretativo attualizzante [...] dove l'apparato di note e chiose tende a regredire a favore di ampi saggi storico-critici»⁴². In tale processo si inserisce l'editoria, con un vistoso incremento delle pubblicazioni dantesche. Alle centottanta edizioni della *Divina Commedia* prodotte in Europa nella prima metà dell'Ottocento si arriverà entro fine secolo a un numero più che doppio. Innumerevoli nello stesso periodo i contributi critici, dei quali si incominciano a fornire i primi corposi apparati bibliografici a partire dalla benemerita *Bibliografia dantesca* di Paul Colomb de Batines, il cui primo volume esce nel 1845, seguita dal citato *Manuale dantesco* di Giuseppe Jacopo Ferrazzi in cinque volumi (1865-1877)⁴³.

La crescente attualità del tema fa rientrare a pieno titolo la *Divina Commedia* in quel vasto giacimento di soggetti medievali cui il melodramma ottocen-

⁴⁰ Sulle *Dantate* e la figura di Gustavo Modena cfr. Meldolesi 1971, Caesar-Havely 2012, pp. 111-140; Petrini 2012; Pieri 2014, pp. 70-79. La moda delle *Dantate* si diffonde rapidamente e anche altri attori, fra i quali Adelaide Ristori, portano in scena fino a fine Ottocento declamazioni di canti della *Commedia* (cfr. Cooper 2007, p. 25).

⁴¹ Cit. in Meldolesi 1971, p. 96. Già in una lettera dell'agosto 1833 l'attore aveva paragonato i patrioti italiani esiliati alle anime dannate del canto VI dell'*Inferno* (cit. in Caesar 1989, p. 115). Sulla tematica risorgimentale dell'esilio cfr. Tatti 2013.

⁴² Rostagno 2013, p. 178. Alla diffusione del culto di Dante concorre anche lo studio della sua opera inserito nei programmi scolastici dei licei dal 1860. Il provvedimento, riferito inizialmente al Regno di Sardegna, sarà esteso a tutte le scuole italiane dopo l'unificazione nazionale (Ruggerini 2012, p. 962).

⁴³ Colomb de Batines 1845. Sull'editoria dantesca nell'Ottocento cfr. Ruggerini 2012.

tesco attinge a piene mani. A questo immaginario medioevo romantico, con i suoi drammi passionali di amore e morte in cornice storica, appartengono anche i personaggi di Paolo e Francesca (già, come s'è visto, nelle attenzioni di Rossini). I librettisti adattano la vicenda alla scena operistica, spesso servendosi di sue moderne versioni teatrali, come quella che Felice Romani trae dalla citata tragedia omonima di Silvio Pellico e che viene messa in musica almeno undici volte fra 1823 e 1857. Allo stesso modo, uno fra gli ultimi dei circa quaranta melodrammi⁴⁴ su questo soggetto, *Francesca da Rimini* (1914) di Riccardo Zandonai, è composto su libretto dell'editore Tito Ricordi tratto dalla tragedia scritta da Gabriele D'Annunzio per Eleonora Duse nel 1901 (e già utilizzata nel 1907 per il libretto omonimo musicato da Luigi Mancinelli).

Anche per *Pia de' Tolomei* (1837) di Gaetano Donizetti il libretto di Salvatore Camarrano proviene dal poema *La Pia* (1822) del pistoiese Bartolomeo Sestini ispirato ai «quattro versi misteriosi della Divina Commedia» (*Purg.* V, 133-136) come l'autore li definisce nella prefazione⁴⁵. Gli elenchi registrano ancora due *Pia de' Tolomei* (Luigi Orsini, Nicola Zamboni-Petrini) e tre *Piccarda Donati* (da *Par.* III, 1-123: Pietro Platania, Antonio Marchisio, Vincenzo Moscuza) prodotte fra 1835 e 1863, oltre ad alcuni titoli nei quali lo stesso Dante appare come protagonista accanto a Beatrice, e con lei al centro di fantasiose trame concepite a uso strettamente melodrammatico⁴⁶.

Anche in Francia il Dante ottocentesco è più che altro quello del pen-

⁴⁴ Roglieri 1995, pp. 181-182. L'elenco comprende melodrammi composti fra 1823 e 1932. Da segnalare fra questi una *Francesca da Rimini* (1906) di Sergej Rachmaninov su libretto di Modest Cajkovskij, fratello del musicista. Il soggetto compare nella produzione operistica anche con altri titoli: *Les Malatesta* (Pons Moreno, 1879), *La tragedia del bacio* (Conrado Del Campo, 1915), *Les amants de Rimini* (Max d'Ollone, 1916), *Francesca, o El inferno de los enamorados* (Alfredo Aracil, 1989). Per un elenco, aggiornato al 2007, dei lavori musicali su questo soggetto dantesco cfr. Casel, 2018, pp. 117-118.

⁴⁵ *La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, a cura di S. Pagani, Firenze 2015, p. 36. Accenti d'orgoglio nazionalistico si possono cogliere nella nota introduttiva dell'autore (scomparso trentenne nel 1822), dove egli motiva la scelta del soggetto dantesco e commenta polemicamente l'esterofila moda letteraria del suo tempo: «Di quanto interesse e di qual bellezza sieno però i fatti italiani avvenuti nei feroci, melanconici tempi delle fazioni, lo denotano alcuni di essi per incidenza cantati dal Dante, e i poemi romantici dei forestieri, che ora tradotti e letti con avidità in Italia, ci mostrano sovente tolti dal silenzio degnissimi argomenti della nostra istoria sui quali tacciono, e non a buon diritto, gli ausonici vati. Per questo io reputo che una leggenda romantica di argomento del tutto italiano, sia capace di ricevere i colori poetici usati in tali materie dai riferiti nostri romanzieri, e meno disgradevole in questo secolo, che altre materie di poesia delle quali sovrabbondiamo» (*ibidem*).

⁴⁶ Paolo Carrer, *Dante e Bice, melodramma storico fantastico in tre atti* (Milano, 1852); Alessandro Sala, *Bice Alighieri, tragedia lirica* (Verona, 1865); F. Cerezzano, *I giuochi puerili di Dante e Bice* (Novi Ligure, 1870); Stephen Rowland Philpot, *Dante and Beatrice* (London, 1889).

siero politico e dell'impegno civile, quale lo presenta il poema *La vision de Dante* (1853) di Victor Hugo, anch'egli allora alle prese con l'esperienza di esule; e come tale anche la musica lo recepisce, in alcuni lavori drammatici tutti compresi fra fine Ottocento e inizio Novecento. Trama da iconografia librettistica è quella dell'opera in quattro atti *Dante et Béatrice* (1890) del francese Benjamin Godard su testo di Édouard Blau, dedicata al compositore Ambroise Thomas autore anch'egli di una *Françoise de Rimini* (1882) dove pure Dante compare fra i personaggi. In Godard la disposizione dei ruoli vocali risponde alla più convenzionale delle distribuzioni fra protagonisti e antagonisti: Dante (tenore) e Simone Bardi (baritono), rivali nell'amore per Beatrice (soprano), la cui confidente Gemma (mezzosoprano) ama a sua volta Dante. La vicenda è ambientata nella cornice storica della contesa fra guelfi e ghibellini. Bardi scopre che Beatrice, a lui promessa in matrimonio, ama in realtà Dante; e medita vendetta. Gemma confessa allo stesso Bardi il suo amore senza speranza per Dante, mentre Beatrice, che ascolta non vista il colloquio, decide di rinunciare ai suoi sentimenti per il poeta. Dante nel frattempo viene acclamato priore di Firenze ma, dopo il rovesciamento politico conseguente all'entrata in città della truppe guidate da Carlo di Valois, egli è condannato all'esilio. Bardi compie la sua vendetta costringendo Beatrice a chiudersi in convento per salvare Dante dal pugnale di un sicario.

Nell'atto III Dante sale la collina di Posillipo per raggiungere la tomba di Virgilio, al quale vuole chiedere ispirazione per il poema che intende scrivere per riscattare se stesso e recuperare l'amore di Beatrice. Si colloca qui l'ampio inserto intitolato *Le rêve de Dante* e diviso in due parti: *L'Enfer* e *Le Ciel*. Dante, assorto nei suoi pensieri, si addormenta e sogna che Virgilio sorga dalla tomba per condurlo in un viaggio ultraterreno attraverso l'Inferno (dove, in mezzo a un *Tourbillon infernal* con cori di dannati, appaiono Ugolino e Paolo e Francesca), e il Paradiso con la visione celestiale di Beatrice circondata da angeli, che gli promette di ricongiungersi eternamente a lui una volta ch'egli avrà compiuto il suo poema («Et nous serons unis au séjour / radieux d'alégresse infinie / et d'éternel amour»). Nell'atto IV Dante si risveglia e viene raggiunto da Gemma e Simone Bardi. Quest'ultimo, pentito delle sue azioni, chiede perdono a Dante e lo accompagna al convento napoletano dov'è rinchiusa Beatrice. I due si ricongiungono in un estatico duetto d'amore, ma la donna già gravemente malata spira fra le braccia di Dante ripetendogli le stesse parole da lui udite durante la visione celeste («Et... nous... serons... unis... aux radieux séjour, / dans l'extase suprême... et l'éternel... amour»). Dante disperato invoca anch'egli la morte, ma Gemma lo conforta esortandolo a trovare consolazione nella musa poetica («Hélas! ta blessure est cruelle / mai

la Muse est fidèle / et saura t'apaiser»). Dante decide allora di continuare a vivere per immortalare Beatrice nei suoi versi («Oui, je dois vivre encore, / je dois chanter pour elle! / Dieu l'a fait mortelle, / moi, je veux l'immortalizer!«).

Il libretto risponde a tutti i canoni drammaturgici dell'opera romantica nell'ambientazione storica con molte licenze, nella componente passionale, nella trama e nei suoi snodi, con immancabile epilogo patetico. Dante vi appare come uno dei tanti eroi da melodramma che popolano le scene ottocentesche. I maggiori motivi di interesse sono concentrati nel terzo atto dell'opera, con le atmosfere suggestive della tumultuosa scena infernale e dell'etereo quadro paradisiaco (contrapposizione a effetto che richiama quella di *Orfeo ed Euridice* di Gluck). Il sonno di Dante – espediente per cucire alla trama una sintesi della *Divina Commedia* – trova riscontro in diversi episodi analoghi del poema, in particolare *Purg.* XVIII, 141-142, 145 («novo pensiero dentro a me si mise / del qual più altri nacquero e diversi / [...] e 'l pensiero in sogno trasmutai»), mentre l'apparizione di Beatrice e le sue parole rinviano al finale della *Vita nuova* (XLII) in cui Dante parla della sua «mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente parlare di lei». Riferimenti letterari a parte, *Dante et Béatrice* di Godard è espressione emblematica della ricezione ottocentesca di Dante quale mito popolare, proiettato in un immaginario romanzesco che molti drammi teatrali e qualche opera lirica concorrono a divulgare⁴⁷.

Al margine di questo filone, ancora in ambiente francese a cavallo di secolo, si colloca *La vision de Dante* di Eugène ed Édouard Adenis, musicata nel 1899 da Max D'Ollone come *Poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre* e nel 1901 da Raoul Brunel come *Poème symphonique en trois chants, un prologue et un*

⁴⁷ Per un elenco dei drammi teatrali a soggetto dantesco cfr. Ferrigni 1921, pp. 20-22. All'elenco operistico si può ancora aggiungere il *Dante* (1914) di Jean Nougues, derivato dal dramma omonimo in un prologo e quattro atti di Victorien Sardou ed Édouard Moreau (1903), altra trama romanzesca nella quale Dante, dopo la morte di Beatrice, ha una relazione amorosa con Pia dei Tolomei (dalla quale, pur sposata a un altro, ha una figlia, Gemma), si scontra con l'arcivescovo Ruggieri al quale rinfaccia l'atroce fine inflitta al conte Ugolino; si intrattiene con Giotto, viaggia con Virgilio fra Inferno e Purgatorio e infine incontra ad Avignone papa Clemente V per salvare la figlia Gemma condannata al rogo dall'Inquisizione. Una anonima nota introduttiva alla prima rappresentazione londinese del dramma (*Dante by V. Sardou & E. Moreau presented at Drury Lane Theatre by Henry Irving. Some explanatory Notes by an Italian Student*, Londra 1903) specifica come gli autori abbiano qui inteso rappresentare «the higher moral spirit of modern times, which eventually triumphed over the bigotry and ruthlessness of the Middle Ages» (p. 4); «his spiritual teaching is the precious heritage of every age and of every people, and reaches the most sublime heights of imagination» (p. 7).

épilogue, anche questo per soli, coro e orchestra. Si tratta d'una sorta di opera da concerto dove si ripropone un'ennesima versione avventurosa del viaggio che Dante – addormentatosi «sous les obscurs rameaux d'une forêt profonde / qui s'étend aux confins du monde» – compie in sogno con Virgilio e Beatrice fra dannati (non mancano Paolo e Francesca), peccatori, schiere angeliche e santi.

Velleità di grandezza, a contatto con temi danteschi, mostra dalla seconda metà dell'Ottocento il genere della cantata. È lontano il tipo di cantata prodotto nei primi decenni del secolo quando per i musicisti la poesia di Dante è una novità assoluta, dalle potenzialità drammatiche tutte da scoprire in confronti diretti come nelle cantate di Zingarelli, Morlacchi o Donizetti, contenute in dimensioni cameristiche e concentrate su singoli episodi della *Divina Commedia*. Ora è al Dante "pubblico" che la musica guarda, quello della retorica celebrativa; non al poeta e alla suggestione dei suoi versi, mai affrontati direttamente in questa produzione. Tale tipo di cantata appare un ideale surrogato dell'opera, della quale può mantenere l'impianto epico e l'ampiezza dei dispositivi musicali, senza però l'ingombro di apparati scenici e senza troppi vincoli di coerenza nel montaggio narrativo; dunque più facile da confezionare su misura per eventi commemorativi o iniziative varie in onore del «poeta della nazione».

Vasto e composito affresco musicale, da inquadrare nel fervido clima di celebrazioni dantesche che va diffondendosi dagli anni Sessanta, sono le *Dodici scene drammatiche tratte dalla Divina Commedia* (pervenute in una edizione del 1860 per soli, coro e pianoforte) del siciliano Paolo Fodale, che «al Dante della musica, a Gioachino Rossini, dedica riverente queste pagine»⁴⁸. Il piano del vasto lavoro è articolato in tre sezioni, corrispondenti alle cantiche del poema, ciascuna delle quali contiene quattro scene: per l'*Inferno* la riviera d'Acheronte con Caronte e anime dei dannati, la quinta bolgia con cori di demoni, gli immancabili Ugolino e la coppia Paolo e Francesca; per il *Purgatorio* Casella e Catone, lo scomunicato Manfredi, Pia de' Tolomei con Jacopo del Cassero e Bonoconte da Montefeltro, Matelda; per il *Paradiso* Piccarda Donati, Salomone, Beatrice e il trionfo di Maria, preghiera di san Bernardo e invocazione degli spiriti alla Vergine. Il progetto di Fodale è ambizioso, ma non fino al punto di misurarsi direttamente con la poesia della *Commedia*.

⁴⁸ Rossini ringrazia della dedica con un cortese biglietto: «Al sig:^r Paolo Fodale distinto compositore di musica in Firenze. Pregiatissimo Collega, mi compiacco dichiararle che sarà grata al mio cuore e lusinghiera al mio amor proprio la dedica delle dodici scene drammatiche da lei musicate, tratte dalla Divina Commedia di colui a cui fu maestro Virgilio che spande di parlar sì largo fiume!. Le piaccia credermi ognora suo Candido Estimatore Gioachino Rossini 10 agosto 1857». L'autografo è riprodotto in: <http://manuscripts.co.uk/stock/23448.HTM> (12 giugno 2020).

«Insomma il Fodale» – nota Arnaldo Bonaventura – «è partito da un concetto diverso da quello degli altri che musicarono parole di Dante, e ha cercato di non urtar lo scoglio»⁴⁹, mantenendosi a distanza di sicurezza con una sorta di *vulgata* poetica, adattata ai convenzionali modelli metrici da libretto d'opera. Così, i versi 103-105 di *Inf.* V

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte
che, come vedi, ancor non m'abbandona

si trasformano in quartina di ottonari e settenari:

Amor, ch'a niun degli uomini
amato amar perdona,
di lui sì forte presemi
che ancor non m'abbandona.

Allo stesso modo, nell'episodio di Manfredi di Svevia (*Purg.* III, 127-129), la terzina dantesca

l'ossa del corpo mio sarien ancora
in co del ponte presso Benevento
sotto la guardia de la grave mora

diviene:

le spoglie mie sarien
in co' del ponte ancora
a Benevento prossime
sotto la grave mora.

Le iniziative intorno a Dante – e con esse le musiche ispirate alla circostanza – si intensificano in prossimità della scadenza centenaria del 1865; occasione unica per festeggiare l'appena conseguita unità nazionale attraverso la figura del poeta acclamato a patrono della nuova Italia. Epicentro dei festeggiamenti per la ricorrenza è Firenze, che con Dante celebra al contempo

⁴⁹ Bonaventura 1904, p. 280.

se stessa come neo capitale d'Italia. Anche la musica fa la sua parte nell'omaggio corale della nazione al cantore per eccellenza dell'italianità. Nel corso delle celebrazioni, accanto a diverse altre musiche, viene presentata *Lo spirito di Dante. Cantata del cav. maestro Teodulo Mabellini. Parole di Guido Corsini, appositamente scritta ed eseguita nella solennità del centenario di Dante Alighieri la sera del 15 Maggio 1865 in Firenze*⁵⁰. Persino più ambiziosa di quella di Fodale per spiegamento di mezzi vocali e orchestrali, la cantata di Mabellini ne condivide il dislivello fra le pur sincere intenzioni compositive e gli esiti artistici, che non vanno oltre un onesto artigianato musicale.

Anche in seguito Firenze approfitta di ogni occasione per ribadire il proprio ruolo di città dantesca per antonomasia. Nel 1890 si coglie al volo l'opportunità offerta dall'iniziativa lanciata l'anno prima dalla poetessa lodigiana Carlotta Ferrari dalle pagine della rivista «Lettere e arti» per rendere omaggio alla creatività e all'intraprendenza della donna italiana nella storia. Il letterato Angelo De Gubernatis fa propria la proposta e la incorpora nelle celebrazioni, in programma a Firenze nel maggio 1890, per il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari. Il festival prende il titolo di *Sesto centenario della morte di Beatrice. Esposizione Beatrice. Mostra nazionale delle arti e delle industrie femminili*. Fra mostre, conferenze su temi danteschi e sul ruolo della donna nella società, rappresentazioni di episodi dalla *Vita nuova*, non può mancare la musica. De Gubernatis interpella per questo, con una pomposa lettera⁵¹, la compositrice francese Augusta Holmès, fresca del grande successo conseguito con la sua imponente *Ode triomphale* scritta per celebrare il centenario della rivoluzione francese in occasione della *Exposition universelle* parigina del 1889. Holmès accetta e invia il proprio, altrettanto grandioso, *Hymne à la Paix* per soli (personaggi: Beatrice, l'Italia e la Francia), coro e orchestra. Suo anche il testo della cantata, che nella versione poetica italiana di De Gubernatis viene presentata a Firenze come *Inno alla pace in onore della Beatrice di Dante*.

Distante dai clamori celebrativi si mantiene il corso delle romanze da salotto per canto e pianoforte su versi danteschi, o riferibili a Dante, che si riversano dalla metà del secolo sul mercato editoriale italiano⁵². Pur nella

⁵⁰ Sugli apparati musicali delle celebrazioni fiorentine del 1865 e in particolare sulla cantata di Mabellini cfr. Bissoli 2015, pp. 148-158.

⁵¹ «Au nom de l'Italie j'invoque votre beau génie. Chantez-nous, au mois de mai, le grande hymne de la paix à Florence, la ville qui donna le jour à Béatrix, la femme immortelle [...] Béatrix de l'harmonie chantez votre grand sœur d'Italie» (cit. in K. Henson, *In the House of Disillusion: Augusta Holmès and "La Montagne Noire"*, «Cambridge Opera Journal», vol. 9, No. 3, Nov. 1997, p. 237).

⁵² Oltre che alla *Divina Commedia*, l'attenzione dei musicisti va in misura significativa anche al sonetto «Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Vita nuova*, XXVI 5-7). Per un elenco di romanze su

sua qualità mediamente modesta, a parte qualche pagina di pregio, questo repertorio concorre a dimostrare la volontà di partecipazione dei musicisti al formarsi di una cultura nazionale. Nella prospettiva della divulgazione dantesca in musica rientrano anche operazioni singolari come quella del letterato e musicista Arrigo Boito che nel 1882 adatta i versi di *Purg.* VIII, 1-6 («Era già l'ora che volge il disio») all'*Abendlied* pianistico di Robert Schumann (n. 12 da *Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* op. 85)⁵³; o quella, quanto meno discutibile, di Leopoldo Mastrigli, musicologo e autore di manuali musicali, che in *Alla Vergine* (1890) sovrappone una propria melodia sui versi danteschi di *Par.* XXXIII, 1-21 al primo tempo della Sonata op. 27 n. 2 (*Chiaro di luna*) di Beethoven, declassato per l'occasione ad accompagnamento al canto (e trasposto alla tonalità di si minore). Un *Violoncello o Violino ad libitum* si aggiungono a voce e pianoforte, secondo una formula esecutiva di lunga tradizione nella musica a uso dilettantesco e domestico.

Anche su questo terreno non manca qualche esempio di parafrasi poetica, come quella in cui s'avventura Antonio Ghislanzoni (noto più che altro come librettista dell'*Aida* verdiana) con l'episodio di Paolo e Francesca, rivisitato in versione romanza da salotto⁵⁴ per la musica di Amilcare Ponchielli e di Giacomo Puccini. La versione pucciniana – primo lavoro pubblicato dell'allora venticinquenne compositore – appare sotto il titolo *Storiella d'amore* sul n. 40 (4 ottobre 1883) del settimanale, poi mensile, «La musica popolare». Il prodotto è in linea con le finalità divulgative, rivolte principalmente a un pubblico amatoriale, del periodico edito da Sonzogno al quale, forse, pareva più coerente con l'indirizzo editoriale proporre una versione per così dire «facilitata» della storia; più a misura di romanza, piuttosto che l'altrimenti impegnativo (anche per la musica) episodio della *Commedia*. Non sarebbe stato comunque difficile per lettori mediamente acculturati riconoscere la popolarissima coppia dantesca dietro la *Storiella* che Ghislanzoni colora del tenue erotismo salottiero spesso e volentieri accolto nel genere della romanza. La musica di

testi danteschi pubblicate nella seconda metà del secolo da Ricordi, principe dell'editoria musicale italiana, cfr. Sirch 2000, p. 143.

⁵³ Cfr. in proposito Rostagno 2013, pp. 224-226. In seguito lo stesso Boito metterà in musica versi danteschi (*Rime*, LVI, 1-3) in *Per una ghirlandetta. Ballatella su tre versi di Dante* (1894), per soprano, mezzosoprano e pianoforte.

⁵⁴ «Noi leggevamo insieme un giorno per diletto / una gentile istoria piena di mesti amor / e senz'alcun sospetto ella sedeami a lato / sul libro avventurato intenta il guardo e il cor. / L'onda de' suoi capelli il volto a me lambia, / eco alla voce mia, / eco faceano i suoi sospir. / Gli occhi dal libro alzando / nel suo celeste viso, / io vidi in un sorriso / riflesso il mio desir. / La bella mano al core strinsi di gioia ansante... / Né più leggevmo avante... / e cadde il libro al suol. / Noi leggevamo insieme, Ah! Ah! / Un lungo, ardente bacio congiunse i labbri aneli, / e ad ignorati cieli / l'alme spiegò il vol».

Puccini asseconda il testo con una linea fresca e scorrevole che alterna in forma strofica due motivi e sottolinea i passi salienti del racconto con strategici culmini dell'arco melodico e allusivi momenti di sospensione (nel 1889 Puccini utilizzerà undici misure della romanza nel terzo atto di *Elgar*).

Dove invece non v'è pericolo di incagliarsi fra gli scogli della poesia dantesca, o fra quelli non meno insidiosi di suoi rifacimenti, parafrasi e rivisitazioni, è sul terreno – puramente strumentale – della musica *a programma*, segnatamente sinfonica, con qualche marginale pagina pianistica come *Dante. pensiero per pianoforte* di Enrico Vianesi, *La Divina Commedia. Illustrazioni drammatico musicali per pianoforte a 4 mani* (1865) di Cesare San Fiorenzo (anche in questo caso tre parti, ciascuna articolata in quattro episodi) o le *Scene dantesche. Poesie per pianoforte* (1879) di Vincenzo Piatti. Alla ricezione musicale di Dante si apre qui uno spazio del tutto nuovo e dalle potenzialità illimitate, entro il quale, con il linguaggio simbolico dei suoni, l'universo dantesco può essere esplorato, evocato, rappresentato, senza limiti di prospettiva, in un confronto di mezzi d'espressione che pone poesia e musica su un piano di assoluta parità, svincolata com'è quest'ultima dal rapporto diretto con un testo. Tutt'al più l'ascolto sarà guidato da qualche citazione di versi, didascalia o titolo che il compositore appone alla partitura quale *programma* extramusicale cui la composizione s'ispira. Tanto basta al pubblico dei concerti, passata la metà dell'Ottocento, per seguire la musica in rapporto alla trama sottostante. La letteratura critica e la divulgazione editoriale fanno di Dante e della sua opera un bene culturale largamente condiviso – sulla base di una lingua anch'essa sentita sempre più come patrimonio dell'intera collettività nazionale – e accessibile a livello di una competenza media ormai abbastanza omogeneamente diffusa anche fra la componente borghese della società, allo stesso modo frequentatrice assidua delle sale da concerto.

Il modello di riferimento è il «poema sinfonico» creato da Franz Liszt (la sua prima composizione del genere è del 1847) e in particolare la *Dante-Symphonie* del 1855-1856⁵⁵. Di lì parte il filone sinfonico a tema dantesco, coltivato da diversi autori, italiani e stranieri. A inaugurarlo in Italia è Giovanni Pacini nel 1863 con la *Sinfonia Dante*, scritta in vista delle celebrazioni fiorentine per il centenario dantesco in programma nel 1865⁵⁶. I quattro canonici

⁵⁵ Più che di un poema sinfonico propriamente detto, si tratta in questo caso di una «sinfonia a programma» articolata in movimenti distinti. Sulla *Dante-Symphonie* cfr. Och 2017 e Storino 2018.

⁵⁶ La *Sinfonia Dante* aprirà il grande concerto tenutosi la sera del 14 maggio 1865, seguita da due pagine di Donizetti (*Il conte Ugolino* e *Ave Maria*), dal citato *Lo spirito di Dante* di Mabellini e dal ciclo sinfonico corale *Il vessillo d'Italia: tre canti patriottici e popolari* di Gaetano Magazzari.

movimenti della sinfonia divengono qui altrettante parti del *programma*, che Pacini limita a citazioni di versi danteschi inserite nella partitura e a didascalie apposte fra parentesi alle intestazioni delle quattro parti: I. L'INFERNO: *Largo infernale (Tormenti senza speranze)* – II: IL PURGATORIO: *Allegretto moderato (La speranza in mezzo alle sofferenze)* – III. IL PARADISO: *Larghetto angelico (La beatitudine, l'eterna felicità)* – IV. IL TRIONFO DI DANTE: *Allegro marziale (Dante ritorna sulla terra e tutti i popoli acclamano il gran poeta)*.

Poema sinfonico vero e proprio (e come tale indicato anche nel titolo) è *Francesca di Rimini* op. 77 (1878) di Antonio Bazzini, articolato in vari episodi fra loro collegati e ciascuno individuato dalla citazione di versi da *Inf. V* (*Piuttosto lento e misterioso*: v. 28; *Allegro impetuoso*: vv. 31-33; *Maestoso – Allegro come prima*: vv. 80-81; *Moderato*: vv. 121-13; *Affettuoso con moto*: vv. 127-138). Due anni prima di Bazzini all'episodio dantesco si era accostato Pëtr Il'ič Čajkovskij con la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* op. 32, alla quale l'autore premette, quale introduzione programmatica, una sintetica esposizione dell'argomento seguita dai versi del racconto di Francesca (*Inf. V*, 121-142). Ancora di compositori stranieri sono il *Symphonischer Prolog zu Dantes "Divina commedia" für grosses Orchester*, op. 40 (1892) di Felix Woysch, *The Passing of Beatrice* (1892) di William Wallace (primo poema sinfonico d'autore inglese), *Dante* (1908) di Enrique Granados, diviso in due parti rispettivamente dedicate a *Dante e Virgilio* e a *Paolo e Francesca* (con mezzosoprano che intona i versi di *Inf. V*, 91-106 e 121-123), *La Divina Comedia* (1910) di Conrado Del Campo.

Qualche considerazione a parte merita *Dante and Beatrice. Poem for Orchestra* (1901, revisione 1910) dell'inglese Granville Bantock, in prima stesura articolato in sei sezioni, ciascuna dotata di un titolo. Nella successiva versione, a parte il verso conclusivo della *Divina Commedia* («l'amor che move il sole e l'altre stelle») posto sul frontespizio della partitura, nessun'altra guida, didascalia o citazione compare accanto alla musica. Per espressa volontà dell'autore viene eliminato ogni riferimento programmatico, ritenuto limitante per quella che ora egli intende come rappresentazione di un percorso d'ascesa spirituale⁵⁷. Rimuovendo ogni traccia di descrittivismo per far spazio a sugge-

Sulla sinfonia di Pacini cfr. Bissoli 2015, pp. 151-155.

⁵⁷ In un articolo apparso su «The Musical Quarterly», 4, 3, 1918, *A Brief Survey of the Works of Granville Bantock*, a firma dello stesso musicista e di Herbert Antcliffe, si afferma che «the composer has given no clue to the feelings or thoughts which prompted him, nor to the interpretation he desires to be placed upon the music» (p. 342). In precedenza H. Ormond Anderton (*Granville Bantock*, London 1915, p. 127) aveva precisato che: «In the case of *Dante and Beatrice*, there is no attempt to illustrate a story. The work is a psychological study, rather, dealing with the influence of an uplifting ideal in the life of a man».

stioni puramente poetiche, Bantock si scosta dal dantismo dell'epica risorgimentale e romantica (non del tutto spento fino alla prima guerra mondiale). Si direbbe, piuttosto, che il compositore muova in direzione analoga a quella degli «studii di critica artistica coi quali si cerca di far comprendere quella grande poesia nella sua forza solenne» che Benedetto Croce iscrive alle «categorie serie e rispettabili» degli studi danteschi; categorie cui, a suo dire, non appartengono invece i commenti che «si aggirano di solito su questioni, che hanno la doppia qualità di essere insolubili e di essere oziose» (allegorie e versi oscuri che a tutti i costi si vogliono interpretare, nonostante Dante stesso non si sia «dato pena d'informarcene chiaramente egli stesso e di parlar chiaro»)⁵⁸.

Ora è anche all'essenza poetica della *Commedia* che si incomincia a guardare. In musica, la maggior lezione viene allo scadere del secolo da Giuseppe Verdi, anch'egli come Dante eletto a icona della nuova Italia e della sua identità di nazione. Il culto di Verdi per Dante è affare privatissimo, del quale assai poco il musicista lascia trasparire all'esterno⁵⁹. Nel 1865 il compositore respinge la richiesta di comporre un brano per le celebrazioni del centenario dantesco: «È la sola circostanza per cui avrei derogato alle mie abitudini, ma mi sarebbe stato impossibile fare qualche cosa che potesse essere tollerato»⁶⁰; concetto che egli ribadirà nel 1891: «A quel nome io non oso alzare inni: abbasso il capo e venero in silenzio»⁶¹.

Sono i clamori delle celebrazioni che Verdi è deciso a evitare; non la poesia di Dante, alla quale si avvicina nel 1880 con una *Ave Maria* per soprano e archi e un *Pater noster* a cinque voci, entrambi *volgarizzati da Dante*. Almeno così egli ritiene, per un equivoco nell'attribuzione dei testi in cui già era caduto Donizetti che nel 1844 aveva musicato gli stessi versi dell'*Ave Maria* come *Offertorio per soprano, contralto e archi*⁶². L'incontro di Verdi con Dante – quello autentico, stavolta, della preghiera mariana di *Par. XXXIII*, 1-21 – è soltanto rinviato, alla fine dello stesso decennio. Sotto il titolo *Laudi alla Vergine Maria* Verdi riveste il testo dantesco per quattro «voci bianche», come

⁵⁸ Lettera di Benedetto Croce a Corrado Ricci (12 marzo 1903), riprod. in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 1, 1903, p. 231. Già cinquant'anni prima Francesco De Sanctis aveva preso posizione contro certa esegesi pedante: «Signori, queste specie di commenti grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono più ammessi oggi. Né il dico già a biasimo de' commentatori o de' commenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono più permessi oggi» (De Sanctis 1955, p. 249).

⁵⁹ Mila 1980, pp. 281-282.

⁶⁰ Ivi, p. 282. Le «abitudini» cui Verdi fa riferimento sono i sistematici rifiuti che egli oppone a ogni richiesta di comporre musiche d'occasione per celebrazioni, ricorrenze, inaugurazioni e simili.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Sulla erronea attribuzione a Dante di queste «volgarizzazioni» cfr. Rostagno 2015, pp. 108-111.

indicato sul frontespizio della prima edizione (1898, terzo dei *Quattro pezzi sacri*) alla quale egli acconsente a dieci anni dalla composizione del lavoro e solo dopo lunghe insistenze dell'editore Ricordi⁶³.

Al pubblico Verdi ha dato tutto con i suoi melodrammi; e soprattutto ora – nel momento di intimi rendiconti esistenziali e artistici per l'anziano musicista – il resto deve rimanere questione affatto privata, compresi il suo amore per Dante e il complesso rapporto con una spiritualità che egli vive da laico convinto quale è e rimane fino alla fine. All'ottantenne Verdi tornano alla mente i giovanili studi di contrappunto con il maestro Vincenzo Lavigna, rievocati nel 1889 mentre è alle prese con le *Laudi* mariane sulla stravagante “scala enigmatica” proposta l'anno prima dalla «Gazzetta musicale di Milano» quale sfida per i lettori che avessero voluto cimentarsi nella sua armonizzazione: «Queste inezie» – scrive Verdi ad Arrigo Boito – «mi ricordano i miei diciotto anni, quando il mio Maestro si divertiva a rompermi il cervello con bassi consimili»⁶⁴.

Nella genesi delle *Laudi alla Vergine Maria* rientrano verosimilmente anche le considerazioni su quell'«antico» della musica italiana (Palestrina in testa) che Verdi, nella celebre lettera a Francesco Florimo del 5 gennaio 1871, avrebbe voluto quale elemento fondante di una nuova didattica della composizione. È a quel modello contrappuntistico e alle trasparenze sonore della polifonia cinquecentesca che Verdi con ogni probabilità pensa nel prescrivere «voci bianche» per l'esecuzione delle sue *Laudi*. L'indicazione non è da prendere alla lettera, come voci puerili, ma in riferimento a una vocalità diversa da quella lirica, costruita e carica di vibrato; piuttosto, una emissione naturale e ferma, un colore puro e leggero, cui nella trattatistica del secolo XVI si fa concorde riferimento in relazione al «cantare in compagnia»⁶⁵. In tale prospettiva, l'esecuzione di questa moderna rivisitazione dell'antico madrigale spirituale non può essere destinata a una troppo ingombrante massa corale, ma è da intendersi – come nella prassi madrigalistica – a “parti reali” (un solo esecutore per voce), quale dimensione sonora ideale per rendere il perfetto equilibrio fra musica e parola che si realizza in questo confronto al massimo livello fra l'alta poesia del testo e il non meno elevato valore del rivestimento musicale verdiano⁶⁶.

Giusto trecento anni dopo il madrigale su «Così nel mio parlar» di Luca

⁶³ Sulla genesi delle *Laudi* cfr. Conati 1978.

⁶⁴ Ivi, p. 267.

⁶⁵ Zacconi 1596: «Canto sempre in se dimostra dolcezza [...] canto non è altro che una dolcezza, & soavità de voci», Libro I, Cap. II, p. 2v.

⁶⁶ Per una dettagliata analisi dell'opera cfr. Rostagno 2015, pp. 116-125.

* Nelle citazioni sitografiche la data finale tra parentesi si riferisce all'ultimo accesso effettuato.

Marenzio, che chiude allo scadere del Cinquecento la prima stagione della ricezione dantesca in musica, un altro gioiello polifonico suggella il secolo del Dante ritrovato, anche dalla musica. Questo ritorno verdiano «all'antico» delle *Laudi* è davvero un «progresso», anche nella prospettiva del nuovo corso che l'esegesi dantesca intraprenderà con l'entrante secolo XX.

Bibliografia*

- M. Arnaudo, *Dante barocco. L'influenza della Divina commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna 2013.
- E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Leipzig, 1929); ed. italiana *Dante poeta del mondo terreno*, in E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 2005.
- F. Bellotto, *Declamare la musica: il caso de Il Conte Ugolino di Donizetti*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a cura di F. Foroni, Bergamo 2014, pp. 297-329.
- P. Besutti, «Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate»: echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica, in «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 17-43; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (25/05/2020).
- F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 143-160; ed. on-line: http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Bissoli/pdf_17 (30.05.2020).
- A. Bonaventura, *Dante e la musica*, Livorno 1904.
- B. Bulgarini, *Antidiscorso [...] In Risposta al primo Discorso sopra Dante, scritto à penna, sotto finto nome di M. Speron Speroni*, Siena 1616.
- M. Caesar, *Dante: the Critical Heritage*, London-New York 1989.
- M. Caesar, N. Havenly, *Politics and Performance: Gustavo Modena's dantate*, in *Dante in the Long Nineteenth Century*, ed. by A. Audeh and N. Havenly, New York 2012.
- L. Rossetto Casel, «Or incomincian le dolenti note. Paolo e Francesca in musica: le fonti», in «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 114-118; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (30/05/2020).
- P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca. Ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalle serie de' biografhi di lui*, 2 voll., Prato 1845 e 1848 (ed. anast. Roma 2008).

- M. Conati, *Le "Ave Maria" su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889-1897)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 13, 2, 1978, pp. 280-311.
- R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, in *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, ed. by A. Braidà and L. Calè, Aldershot-Burlington 2007, pp. 23-38.
- F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino 1955.
- G.J. Ferrazzi, *Manuale dantesco*, Vol IV, *Bibliografia*, Bassano 1871.
- M. Ferrigni, *Dante e il teatro*, in *Annali del teatro italiano. Volume primo 1901-1920*, Milano 1921, pp. 1-23.
- U. Foscolo, *Parallelo fra Dante e Petrarca*, in *Scelte opere di Ugo Foscolo in gran parte inedite sì in prosa che in verso con nuovi cenni biografici e note del professore Giuseppe Caleffi*, vol. I, Firenze 1835.
- U. Foscolo, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo. Tomo Primo*, Londra 1842.
- A. Guarini, *Il farnetico savio, ovvero Il Tasso Dialogo*, Ferrara 1610.
- U. Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, «Studi secenteschi», V, 1964, pp. 1-49.
- M. Materassi, «Seguitando il mio canto con quel suono»: *Dante in musica nel madrigale*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, atti del convegno di studio (Verona, 28 sett.-3 ott. 2015), a cura di A. Castaldini e V.S. Gondola, Verona 2017, pp. 181-200.
- C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatri e Rivoluzione democratica*, Roma 1971. Ed. on-line: *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, a cura di L. Mariani (2012), http://amsacta.unibo.it/3249/1/mariani-modena_completo_def.pdf (consultato 19.05.2020).
- M. Mila, *L'arte di Verdi*, Torino 1980.
- L. Och, *Una interpretazione multimediale della Commedia inattuata: la Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, atti del convegno di studio (Verona, 28 set.-3 ot. 2015), a cura di A. Castaldini e V.S. Gondola, Verona 2017, pp. 123-141.
- A. Pennisi, «Calcolo» vs. «Ingenium» in G.B. Vico: *per una filosofia politica della lingua*, in *Prospettive di storia della linguistica*, a cura di L. Formigari e F. Lo Piparo, Roma 1988, pp. 191-213.
- P. Peretti, *La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena», LXXVIII, 2013, pp. 277-351.
- D. Perocco, *I gondolieri cantavano davvero il Tasso?*, in *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di S. Meine con la collaborazione di H. Rost, Roma 2015, pp. 69-88.
- A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa 2012; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/125757/373062/gustavo%20modena.pdf> (19.11.2020).

- P. Petrobelli, *On Dante and Italian Music: Three Moments*, «Cambridge Opera Journal», 2, 3, 1990.
- M. Pieri, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, «Dante e l'arte», 1, 2014, pp. 67-84.
- M.A. Roglieri, *From le rime aspre e chioce to la dolce sinfonia del Paradiso: Musical Settings of Dante's Commedia*, «Dante's Studies, with annual Report of the Dante Society», 113, 1995, pp. 175-198.
- A. Rostagno, *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 175-241.
- A. Rostagno, *Verdi e Dante. Alcune nuove riflessioni*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 103-126 (ed. on-line: http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Rostagno/pdf_21 (22.05.2020)).
- D. Ruggerini, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, atti del XV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria 2012, pp. 957-966.
- F. Salvatore, *Un ignoto difensore di Dante nel Seicento: Vincenzo Gramigna*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 92 1974, pp. 153-166.
- L. Sirch, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, in *Canoni bibliografici*, atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di Sirch, Lucca 2000, pp. 130-192.
- M. Storino, *Il soggetto o i soggetti? La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 55-85; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (03/06/2020).
- S. Tatti, *Esuli e letterati: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*; ed. on-line: https://www.academia.edu/11797909/Esuli_e_letterati_per_una_storia_culturale_dellesilio_risorgimentale (9.10.2020).
- J.B. Vici *Opera Latina. Recensuit et illustravit Joseph Ferrari*, 2 voll., tomus II, Milano 1835.
- Opere di Giambattista Vico ordinate e illustrate coll'analisi storica della mente di Vico in relazione alla scienza della civiltà da Giuseppe Ferrari*, Milano 1836.
- F. Yates, *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, 1/2, 1951, pp. 92-117.
- F. Yates, *Renaissance and Reform: The Italian Contribution (Selected Works of Frances Yates, Vol. IX)*, London-New York 1983.
- L. Zacconi, *Prattica di musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*, Venezia 1596; ed. anast. Bologna 1983.

Federica Fortunato

Commedia senza parole. Il segno di Dante nel sinfonismo russo

Esplosa in età romantica, l'attrazione dei compositori per la *Divina Commedia* si è rinforzata nel corso del Novecento manifestandosi in pluralità di stili, strumentazioni, generi e coinvolgendo ogni area, dalla sperimentazione elettroacustica, alla popular music, al rock.

Tra le infinite possibilità tematiche offerte da tale repertorio si sono scelte qui alcune composizioni che per genere (sinfonia) e area culturale (Russia) disegnano un percorso coerente, legato alla storia politica e artistica, sorprendente per ricchezza e concentrazione di opere idealmente collegate al poema o programmaticamente costruite sulla traccia di questo.

Da mito romantico a ispirazione postmoderna

Alimentata da edizioni, traduzioni, commenti, trasposizioni letterarie del poema, l'irruzione della *Divina Commedia* nell'immaginario musicale dell'Ottocento trova uno spazio privilegiato nei generi "rappresentativi" del teatro musicale e del poema sinfonico. La potenza dei versi danteschi nutre pulsioni intellettuali¹, nazionalistiche², spirituali; ma se scorriamo il centinaio di titoli

¹ Modello e "interlocutore", Dante viene *vissuto* «come autore di poesia per musica, quanto come intellettuale con cui confrontarsi sul piano dei contenuti attraverso il proprio linguaggio»: A. Rostagno, *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, p. 233.

² Per l'ispirazione musicale a Dante nell'Italia postunitaria, cfr. *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di G. Salvetti, Milano 1994. Sul contributo dell'opera dantesca all'edificazione di un'identità nazionale attraverso un percorso rigenerativo di società e cultura, cfr. anche F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica*

censiti in età romantica³ notiamo che, insieme alla venerazione per il poeta, è all'opera la fascinazione per alcuni soggetti estrapolati (e variamente romanzzati) dalla *Commedia*. Su tutti quello di Francesca da Rimini domina incontrastato, seguito a distanza dalle figure di Ugolino, Pia de' Tolomei, Piccarda Donati. Più che il pensiero e la poetica di Dante, ispiratori sembrano scenari e valori coagulati ed esaltati in specifici fatti e personaggi: il tragico-amoroso, l'orrido, l'ambientazione neogotica, l'ineffabile dell'oltretomba corrispondono all'estetica romantica e trapassano in quella simbolista.

Maggiore aderenza allo spirito dell'opera dantesca si trova in «quell'operazione complessa e spesso stimolatrice d'alta fantasia che è l'ispirarsi a Dante per composizioni strumentali nell'ordine delle suggestioni estetiche e della musica "a programma"»; un'operazione che «ha prodotto opere di grande pregio e talvolta autentici capolavori»⁴. Riferita all'Ottocento, l'osservazione mantiene la sua validità per i repertori successivi.

È a queste interpretazioni, ai tentativi di conversione in suoni di senso ed immagini che mi dedico in queste pagine, escludendo in partenza l'ampio e appassionante repertorio di musica vocale che nel corso dell'ultimo secolo ha prodotto opere di estremo impegno speculativo e visionaria ricerca linguistico-drammaturgica⁵: azioni teatrali e coreutiche (in linea con il secolo precedente), oratori, cantate, lirica corale e da camera, esperienze radiofoniche e ci-

italiana, «Dante e l'arte», 2, *Dante e la musica. Il Sinfonismo*, Barcelona 2015.

³ Nella ricognizione delle opere dal XIX secolo ad oggi punto di partenza è stata la sezione *Musical Settings of the "Commedia"*, in *The Dante Encyclopedia*, ed. R. Lansing, New York 2010, pp. 906-912; l'elenco si arresta al 1997, ma altre fonti hanno portato ad integrare tutto il secolo, coprendo gli anni fino al 2010. Tra queste: RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); *The Princeton Dante Project*, in https://dante.princeton.edu/pdp/da_mu.htm (ultima consultazione: 5/04/2021); M.A. Roglieri, *Nineteenth-and Twentieth century musical adaptations of Dante's "Commedia": Dante's greatest hits*, «Bibliotheca Dantesca. Journal of Dante Studies», vol. 1, Article 10, 2018, pp. 177-195, consultabile in <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol1/iss1/10>. Di notevole utilità e interesse, soprattutto per la parte contemporanea, è l'antologia musicale in tre parti *700 anni di Dante in musica (Inferno, Purgatorio e Paradiso, Oggi)* di Stefano Nardelli pubblicata il 12 gennaio 2021 sul «Giornale della Musica». I tre articoli sono consultabili in <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-inferno>, <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-purgatorio-e-paradiso>, <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-oggi> (ultima consultazione: 05/05/2021).

⁴ Q. Principe, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)* 1994, p. 27.

⁵ Per citare almeno un esempio, ricordiamo *Laborintus II*, opera scenica per voci, strumenti, nastro magnetico (1965) di Luciano Berio con testi di Edoardo Sanguineti, Ezra Pound, T.S. Eliot. Commissionata dalla Radio-Televisione francese, l'opera utilizza enciclopedicamente ogni forma di espressione, tecnica compositiva, trattamento della parola, creando uno statuto molteplce tra teatro, allegoria, documentario, azione danzata.

nematografiche, fino alle manifestazioni multimediali degli ultimi decenni⁶.

Seguendo l'esplosione novecentesca di forme, generi e linguaggi anche la dantologia strumentale si ramifica generando forme ibride di musica da camera, ambiziosi progetti sinfonici, una sorprendente produzione elettroacustica⁷. Alla grande articolazione del repertorio corrisponde un nuovo respiro geografico che dal dominante quartetto di Italia, Francia, Germania, Russia dilata l'orizzonte a misura universale⁸. Se questo corrisponde alla linea di crescita generale del panorama compositivo "classico" nel secolo scorso, più interessante diventa seguire la linea di distribuzione cronologica delle opere; pur con inevitabili approssimazioni, il grafico dei dati raccolti (ordinati per cronologia, generi, organici, nazionalità) mostra coerenze e qualche sorpresa rispetto agli eventi storici periodizzanti e agli anniversari danteschi.

L'onda lunga del mito romantico rinforzato da connotazioni simboliste e teosofiche prosegue con forza nella prima parte del nuovo secolo, scavalcando con esempi radi ma non irrilevanti il primo conflitto mondiale; arenata nel primo dopoguerra, sembra spegnersi totalmente con la Grande Depressione per riprendere agli inizi degli anni Sessanta e affermarsi con decisione nel decennio successivo, fino all'impressionante fioritura degli anni Novanta. Abbastanza prevedibilmente l'anniversario del 1965 genera fervore spontaneo e committenze istituzionali: oltre alle aree storicamente interessate, Gran Bretagna⁹, Da-

⁶ Per restare ancora ad un esempio, la *Dante Trilogy* (2002-2006) del gruppo tedesco Tangerine Dream meriterebbe più di una semplice citazione, con quella *kosmische Musik* che, nel connubio di rock e avanguardia, catapulta in una lettura dell'intero percorso della *Commedia* tra grido e meditazione.

⁷ La formidabile espansione sonora portata dai mezzi elettronici ha aperto inedite possibilità evocative alle opposte "indicibilità" di *Inferno* e *Paradiso*; sono decine le opere censite dalla metà degli anni Sessanta ad oggi, dal *Dante's Joynte* (1966) di Kenneth Gaburo per nastro magnetico, tromba, viola, contrabbasso e *body percussion* da parte di vari esecutori, a *La Divine Comédie d'après Dante*, trilogia di Bernard Parmegiani (*Enfer*, 1972 e *Paradis*, 1976) e François Bayle (*Purgatoire*, 1972-76) per narratore e *electronics*, alle colonne sonore realizzate nel 2011 sia dai Tangerine Dream che da Edison Studio per il restaurato film *Inferno* (1911, regia di Bertolini, de Liguoro, Padovan). Per l'opera di Gaburo si veda la descrizione che ne offre Roglieri 2018, pp. 185-186; per Parmegiani e Bayle sintetiche note si trovano sul sito istituzionale dell'IRCAM (<https://brahms.ircam.fr/>), mentre la sceneggiatura appare sul *Catalogue exhaustif* del sito dedicato a Parmegiani: https://bernardparmegiani.fr/wp-content/uploads/catalogue_exhaustif_Bernard_Parmegiani.pdf (ultimo accesso: 16/06/2021).

⁸ Naturalmente le aree a riferimento culturale europeo (Americhe, Australia), ma va ricordata la presenza di Dante in *Marco Polo* (1995) di Tan Dun (1957), rappresentante del "nuovo corso" della musica cinese a partire dagli anni Ottanta. Con gesto radicale Tan Dun esplora materiali inediti (acqua, carta, tessuti) e singolari sintesi di tradizioni lontane, come nel *Marco Polo* dove le ombre di Dante, Shakespeare, Li Po (ed altre anime nobili da mondi diversi) si intrecciano in un viaggio spirituale interculturale.

⁹ Il mondo britannico si distingue fin da inizio Novecento per l'attrazione dantesca; dal poema sinfonico *Dante* (1901), poi rivisto con il titolo *Dante and Beatrice* (1910), di Sir Granville Ban-

nimarca, Paesi Bassi, Scandinavia, Est Europa, aree di altri continenti sviluppano costellazioni di opere che da Dante traggono spunto, testo, immaginario.

L'ultimo decennio del secolo scorso vede un'impennata quantitativa di questi titoli; rinforzato dall'anniversario simbolico dei 700 anni del Viaggio dantesco, il passaggio al nuovo millennio sembra avere intensificato la riflessione sui destini umani attraverso il confronto con la visione spirituale e il disegno drammaturgico della *Commedia*.

Per quantità e varietà di approcci protagonisti di questo flusso tematico sono gli Stati Uniti e il grande paese tornato a chiamarsi Russia all'inizio degli anni Novanta. Nel primo caso la molteplicità di generi, stili, profili culturali di autori dalla varia origine nazionale richiederebbe una ricostruzione troppo estesa e articolata di genesi ed esiti artistici; in ambito sovietico-russo invece è possibile cogliere a più livelli permanenze e continuità nella diffusa fascinazione per Dante, nella ricerca linguistica legata a caratteri nazionali, nel ricorso al genere sinfonico che innerva la storia russa con opere di potente espressività.

In Russia¹⁰

Si fa risalire l'incontro del mondo russo con la *Divina Commedia* all'offerta di una copia in lingua originale all'imperatrice Elisaveta Petrovna, probabilmente intorno al 1760¹¹. I primi frammenti tradotti dal francese sul finire del

tock (1868-1946) al plurimo ritornare di John Foulds (1880-1939) su temi idealmente motivanti: la concert opera *The Vision of Dante* per soli, coro e orchestra op. 7 (1908) prelude con il suo impegno innovativo agli echi postbellici di *The Song of Honour* op. 54 per narratore, voci femminili, coro e orchestra da camera (1919-21) e, negli stessi anni, di *A World Requiem* op. 60 per soli, voci bianche, coro, organo, orchestra. Nel 1948 *Pictures from Dante* di Erik Chisholm (1904-1965) sarà tra i pochissimi ritorni alla *Commedia* nel suo tempo; dopo aver evocato Ossian nella sua seconda sinfonia completata alla soglia della guerra (1939), *Pictures from Dante* riflette la denuncia e il lutto per la tragedia ancora bruciante. Compositore e direttore d'orchestra scozzese, Chisholm esercita a lungo in Sudafrica e, con questo primo lavoro composto nella nuova realtà, porta quindi Dante anche in quell'estremo lembo geografico.

¹⁰ Una prima ricostruzione della presenza di Dante nella musica russa si deve a J. Keldyš, *Dante v russkoj muzyke/Dante nella musica russa*, in *Dante i Slavjane/Dante e gli Slavi*, a cura di I. Belza, Mosca 1965, pp. 49-66. Uno studio più recente è quello di G.P. Ovsjankina, *Razvitie muzykal'noj «dantologii»; put' iz Evropy v Rossiju/Lo sviluppo della «dantologia» musicale; viaggio dall'Europa alla Russia*, «Fundamental'nye issledovanija», 8, 2013, pp. 1476-1481. Pubblicato in <http://dante.rhga.ru/section/dante-v-iskusstve/razvitie-muzykal'noj-dantologii-put-iz-zapadnoj-evropy-v-rossiju.html> (ultimo accesso: 02/04/2021).

¹¹ Nel 1757-58 l'editore veneziano Antonio Zatta pubblica in tre volumi *La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi Rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestà di Elisabetta Petrowna imperatrice di tutte le Russie ec.ec.ec. dal conte don Cristoforo Zapata*

secolo aprono la strada a quello che da Puškin in avanti diventerà più che un fenomeno culturale: un impressionante fervore di traduzioni parziali diffonderà il personaggio Dante e la sua opera non solo come oggetto di studio, ma come esperienza coinvolgente (vera e propria identificazione in alcuni casi) da parte di artisti e comuni lettori.

Se l'acquisizione di temi danteschi nella letteratura poetica e drammaturgica è precoce e percorre tutto il XIX secolo¹², in ambito musicale ne abbiamo un primo quanto fortunato esempio con la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* (1876) di Pëtr Il'ič Čajkovskij¹³; un ventennio dopo la lisztiana sinfonia *Dante*¹⁴ e in un clima segnato dall'estetica wagneriana, il soggetto dantesco entra nell'immaginario musicale russo mettendo una felice ipoteca sulle scelte drammaturgiche della generazione successiva¹⁵.

Negli anni Novanta e continuando poi fino alla guerra una rinnovata e intensa ventata di italomania accompagna il movimento simbolista che, in modi diversi, eleva Dante a nume ed eroe¹⁶: integrando arte, scienza, religio-

de Cisneros. Per una ricostruzione della diffusione dell'opera e della figura di Dante in Russia, in particolare delle traduzioni della *Divina Commedia*, F. Romoli, *Dante in Russia*, in *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, atti del convegno internazionale (Urbino, 26-27 maggio 2010), a cura di R. Unfer Lukoschik, M. Dallapiazza, München 2011, pp. 243-253; per gli influssi sul mondo culturale russo e sovietico, C.G. De Michelis, *Dante in Russia nel XX secolo*, «Critica del testo», XIV/3, 2011, pp. 243-252.

¹² Assunto dai maggiori rappresentanti della cultura nazionale (Puškin, Gogol', Dostoevskij) come modello universale per lo sviluppo di un pensiero russo innovativo a fine secolo, «the Florentine poet became a critical fulcrum on which the nation's intelligentsia balanced its arguments about culture». J.M. Kopper, *Dante in Russian Symbolist Discourse*, «Comparative Literature Studies», vol. 31, 1, 1994, p. 25.

¹³ Per uno studio critico dell'opera cfr. F. Cesari, *Come Francesca sedusse Čajkovskij*, in «Mera-vigliosamente un amor mi distrae» *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di F. Fortunato e I. Comisso, Rovereto 2017, pp. 137-149.

¹⁴ Preceduta dal pianistico *Après une lecture du Dante* (1838 in prima pubblicazione), la *Dante-Symphonie* (prima esecuzione nel 1857, completata con il *Magnificat* nel 1860) resta un monumento della musica a programma e un riferimento ineludibile per analoghi progetti ispirati alla *Commedia*. Tra i numerosi contributi critico-analitici, M. Storino, *Il soggetto o i soggetti? La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in «AnDante»: *Dante e la musica. Riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 57-87.

¹⁵ Si ha notizia dell'idea di un oratorio su temi del poema dantesco concepito già negli anni Quaranta da due giovanissimi «intellettuali della musica», Vladimir Stasov e Aleksandr Serov; il progetto non si realizzerà, ma la scelta del *Purgatorio*, in controtendenza rispetto ai temi poi più frequentati, permette di interrogarsi su possibili esiti diversi rispetto all'approccio «episodico» che verrà poi privilegiato. Keldyš 1965, pp. 51-53.

¹⁶ Kopper 1994, p. 32. Per i simbolisti della prima fase (i cosiddetti «estetici», tra i quali Brjusov, Bal'mont, Merežkovskij) diventa autorità morale e fulcro di una nuova estetica, sintesi di mistica, poesia, politica; negli anni Venti i «simbolisti religiosi» (tra cui Blok, Belij, Solov'ev) ne rileggono l'immagine scorporandola dal suo tempo storico e facendone l'icona dell'energia creativa

ne, il poeta fiorentino diventa una guida sia nell'elaborazione di una nuova estetica che nel riformulare una cultura nazionale in cui serpeggiano pulsioni mistiche e confronto con la modernità¹⁷. Autorità morale indiscussa, Dante fornisce «a model for their understanding of love and the spiritual experience»¹⁸. All'inizio del nuovo secolo l'entusiasmo per il poeta arriva a livelli senza precedenti allargandosi ad un pubblico sempre più ampio e accendendo una passione che durerà nel tempo in modo più o meno sotterraneo¹⁹.

Sono autori russi ad aprire il Novecento nel segno della *Divina Commedia* con gli sventurati amanti del V canto dell'*Inferno* come soggetto privilegiato di continue variazioni. Dopo anni di ponderazione nell'estate 1900 Sergej Rachmaninov mette le basi per il duetto d'amore della sua *Francesca da Rimini* e qualche anno dopo (1906) mostrerà al pubblico di avere assimilato la lezione čajkovskiana nel trattamento drammaturgico, nella vocalità e nelle ampie pagine orchestrali (preludio, interludi) ricche di rimandi psicologici e di realismo descrittivo. Con un impianto più tradizionale legato al gusto ottocentesco e alla propensione per i fastosi allestimenti imperiali, l'omonima opera (1902) di Eduard Nápravník si era concentrata sull'evoluzione affettiva della vicenda relegando la fonte dantesca a semplice spunto suggestivo²⁰.

Nel dopoguerra sembra riemergere un "bisogno di Dante"; proiettato in una dimensione atemporale, rappresentante artistico e civile di ogni mondo in drammatico sconvolgimento²¹, il Dante monumentale è anche portatore di un tratto demoniaco, altra immagine faustiana di potenza creativa capace di mobilitare forze profonde e di portare a coesione i frammenti centrifughi

suscitata dalle crisi dell'umanità. Con le parole di Andrej Belij, «The Symbolist struggle sweeping Europe carries us toward an eternal sea, toward universal religious symbols. Remaining with all an artist, Dante developed for us this system of religious symbols». Citato in Kopper 1994, pp. 32-33.

¹⁷ Nel 1907 la pubblicazione della prima traduzione russa integrale del poema permette un approccio più completo e diretto. «While nineteenth century criticism had focused on the moral and social implications of the *Comedy*, the twentieth century discovered Dante the mystic and the prophet». L. Vogel, *A Symbolist's Inferno: Blok and Dante*, «The Russian Review», vol. 29, 1, 1970, p. 39.

¹⁸ Z. Ishov, *Introduction to poetry in the form of poetry: Dante read by Mandel'stam*, «Slavic & East European Journal», (in corso di pubblicazione). Ringrazio l'autore per avermi permesso la lettura e l'utilizzo di questo saggio.

¹⁹ È nota la familiarità di Anna Achmatova («Non faccio altro che leggere Dante») e di molti altri artisti con la *Divina Commedia* da alcuni frequentata anche in lingua originale.

²⁰ Su entrambe le opere cfr. E. Bonomi, *Epigonismo čajkovskiano e risonanze wagneriane. Le "Francesche" di Nápravník e Rachmaninov*, in «Meravigliosamente un amor mi distrainge» 2017, pp. 109-136.

²¹ «Bard of the underworld and a puritan singer of 'terror', the popular Dante of the early 1900 was often the vivid creation of a neo-Romantic sensibility». Kopper 1994, p. 32.

della realtà rivoluzionaria. Nel 1921, pur immerso in immani difficoltà, il mondo culturale russo si mobilita per una prodigiosa celebrazione dell'anniversario con profusione di eventi letterari, conferenze pubbliche, produzione critica e divulgativa mirata ad ogni categoria di lettore.

Nell'ambito di questi festeggiamenti si registra un concerto con pagine ispirate alla *Divina Commedia* e alla *Vita Nuova* sotto la direzione di Boris Asaf'ev²²; ma è di qualche anno dopo una composizione orchestrale che possiamo considerare capostipite di quelle "riflessioni musicali" sull'universo della *Commedia* che si infittiranno verso fine secolo. Il pietroburchese Vladimir Ščerbačëv²³ presenta nel 1927 la sua seconda Sinfonia, *Blokovskaja*, per soprano, tenore, coro misto e grande orchestra su testi poetici di Aleksandr Blok. Tenue sul piano oggettivo, il collegamento con il mondo spirituale dantesco è profondo: per anni Ščerbačëv si era alimentato dei versi di Blok, il simbolista che letteralmente viveva in una parentela mistica con Dante. L'ultimo dei cinque movimenti (*Vivo, poi rubato*) è costruito intorno ai versi di *Pesn' Ada/Canzone dell'Inferno*²⁴ tratta dal ciclo *Strašnij mir/Mondo spaventoso*

²² Compositore e musicologo, ardente organizzatore e promotore di musica contemporanea, Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949) è anche autore del primo importante saggio russo sul rapporto tra Dante e la musica. Keldyš 1965, pp. 65-66.

²³ Considerato tra le voci più promettenti della sua generazione, Vladimir Vladimirovič Ščerbačëv (1889-1952) ha scontato l'attrazione per l'avanguardia occidentale con allontanamenti da Leningrado e ad oggi mantiene una notorietà non sostenuta da adeguati studi biografici e critici. Seconda di cinque sinfonie, la *Blokovskaja* ha ugualmente conosciuto un cammino tortuoso: grandioso successo alla prima esecuzione, perdita della partitura, seconda ed ultima proposta in pubblico (1987) sulla base di una ricostruzione appassionata quanto aleatoria. Solo a fine aprile 2021 la partitura è ritornata alla luce, pubblicata dalla famiglia del compositore. M. Micheeva, «*Blokovskaja simfonija*» Vladimira Ščerbačëva: *partitura incognita*, «Opera musicologica», 13, 2, 2021.

²⁴ Oltre al clima generale nella poesia sono riconoscibili riferimenti diretti, quasi un calco ideale di ritmo e di noti frammenti: la struttura in terzine di endecasillabi a rima incatenata, forse un unicum nella produzione di Blok; l'incipit «Den' dogorel na sfere toj zemli,/Gde ja iscal putej i dnei koroče. / Il giorno si è spento sulla sfera di quella terra/Dove io cercavo la via breve» (vv. 1-2); i versi «Menjà tam net. Tropoj podzemnoj noči/Skhožù, skol'zjà, ustupom skol'zkich skal./ Znakomyj Ad gljadit v pustye oči. / Non sono lì. Sui sentieri sotterranei della notte/Vado, scivolando, tra sporgenze di rocce scivolose./Un Inferno familiare guarda negli occhi vuoti» (vv. 4-6), «Idù odin, utrativ pravij put',/V krugach podzemnyh, kak velit obyčaj / Vado solo, perso il retto sentiero,/Nei cerchi dell'inferno mondo, come l'uso prescrive» (vv. 11-12) e infine, inequivocabile, l'invocazione «Gde sputnik moj? – O, gde ty, Beatrič? / Dov'è il mio compagno di viaggio? – O, dove sei, Beatrice?» (v. 10). R.I.Chlodovskij, *Blok i Dante/Blok e Dante*, in *Dante i vseмирnaja literatura/Dante e la letteratura mondiale*, a cura di N.I. Balašov, Mosca 1967, pp. 243-244. Qui e oltre le traduzioni dal russo sono da me curate. Nella traslitterazione dal cirillico mi attengo al modello standard ISO 9 con due eccezioni: 'x' diventa 'kh' (come indicato nel sistema ufficiale russo) quando la combinazione con altre lettere altererebbe fortemente la sonorità originale e 'u' è resa con 'tz'.

del 1909²⁵. Se l'Inferno della poesia blokiana non ha riferimento esplicito alla cantica dantesca, il nesso subliminale acquista in potenza: lo slancio del poeta russo per Dante costituisce uno sfondo culturale ed emotivo da cui erompe una poesia fatta di corti circuiti, immagini simboliche, sonorità. Acutamente Galina Ovsjankina rileva: «Qui non solo uno degli episodi, ma l'intera cantica è diventata oggetto di rappresentazione musicale, benché attraverso il prisma dell'interpretazione di Blok. Inoltre, la struttura del poema di Dante ha influenzato nel suo complesso la struttura compositiva della sinfonia di Ščerbačëv»²⁶. Portare l'attenzione su quest'opera apparentemente tangenziale rispetto al nostro soggetto è opportuno anche per un paio di aspetti che ritorneranno nel gruppo di composizioni affrontate oltre: il ruolo della forma sinfonica in Russia/URSS e la ricerca (imposta nel secolo precedente) di una "voce" autenticamente russa.

È un'opera su scala gigantesca, dotata di un intenso sviluppo melodico-polifonico del primo tema [...]. I temi-simboli sono paragonabili a Leitmotive [...] e la struttura può essere avvicinata alla drammaturgia di opere di Musorgskij e di Wagner. Nello stesso tempo, Ščerbačëv stava cercando una speciale "linearità russa" di canto, attingendo alle tipologie melodiche di movimenti lenti di sinfonie e concerti [...]. E nella melodia della Seconda Sinfonia, questa tela è approfondita in senso filosofico [...]; l'intonazione russa e i tratti stilistici sono sottoposti a trasformazione²⁷.

Rispetto ai due approcci possibili per la musica strumentale legata ad un soggetto extramusicale (illustrazione fonica specifica o evocazione d'insieme, *Pointierung* o *Gesamtschau*) si può individuare qui una via ulteriore, un'operazione al quadrato che, oltrepassando la descrizione e la parafrasi, punta ad un'assimilazione a livello profondo. Come Blok aveva introiettato lo spirito della *Commedia* (e a sua volta era stato oggetto di un processo di "dantificazione")²⁸, altrettanto sembra tentare Ščerbačëv sull'ala dei versi blokiani

²⁵ Pur trattandosi di coincidenza cronologica, citiamo qui la coeva *Canzone XXXII*, op. 26 n. 2 di Sergej Ivanovič Taneev (1856-1915), allievo e amico di Čajkovskij; in seguito trascritta per trio con pianoforte (e quindi tra le prime opere strumentali da camera ispirate a Dante), *Venite a 'ntender li sospiri miei* si trova all'interno di una raccolta di dieci romanze su testi dal profondo impegno emotivo e intellettuale (tra gli autori, anche Moore, Baudelaire, Maeterlinck, Nietzsche).

²⁶ Ovsjankina 2013, p. 1476.

²⁷ R.N. Slonimskaja, *Dresdenskie pamjatnje vstreči: Vladimir Ščerbačëv – Nikolaj Metner/Incontri memorabili a Dresda: Vladimir Ščerbačëv – Nikolaj Metner*, «Opera musicologica», t. 12, 1, 2020, pp. 26-27.

²⁸ «He descended into the abyss with the gentlest eyes and the pure heart of a child, dispassio-

resi solo orchestralmente, in un processo forse inconsapevole giocato su una forma di intuizione e adesione poetica.

Scomparendo proprio nel 1921, Blok sembra aver preparato “esistenzialmente” la sterzata ermeneutica che Osip Mandel'stam propone nella sua *Conversazione su Dante*, testo in cui si confondono una folgorante *lectura Dantis* e un'autobiografia reale e spirituale; scritto nel 1933 e circolato in forma clandestina fino alla pubblicazione nel 1967, il volumetto promuove una strada originale di avvicinamento alla parola e allo spirito della *Divina Commedia*. Benché sia difficile determinare l'influsso di quest'opera sul mondo musicale russo²⁹, la sua presenza è imprescindibile per l'invito alla “presa diretta” del testo, con il rigetto di ogni esegesi erudita e l'invito ad immergersi nella valenza sensoriale della parola, della musicalità pervasiva dei versi e dell'architettura del poema. Il superamento della venerazione agiografica per un Dante sovrumano incita ad abbandonarsi in modo “ingenuo” al vivo della materia poetica, alla sonorità della lingua italiana («la più dadaistica delle lingue romanze»)³⁰ per chi può avvicinare l'originale, ma soprattutto ai paesaggi sonori. Dall'onomatopea al senso epico costruito con mezzi musicali³¹, Mandel'stam rileva nella stessa composizione fonetica l'impulso profondo dell'invenzione poetica; rapito dalla fascinazione linguistica, il lettore viene trascinato dalla dimensione sonora che ingloba ed esalta il contenuto. Il carattere ostico della *Conversazione su Dante* si rischiera proprio nei capitoli dedicati alla musica del testo, indagata in tutti i suoi valori: ritmici, melodici³², timbrici soprattutto:

nately traversed its most sinister recesses and carried back his difficult, Dante-like experience into the blinding light of contemporaneity»; così Sergej Gorodezkij nelle sue *Vospominaniia ob Aleksandre Bloke / Memorie di Aleksandr Blok*. La citazione si trova in Kopper 1994, p. 40.

²⁹ Non solo musicale e non solo russo: la scarsa vivacità di studi danteschi ufficiali in età sovietica, insieme all'oscurità del testo, considerato a lungo più un'espansione autoreferenziale che un saggio interpretativo, hanno tenuto a lungo la *Conversazione* in un limbo di rispetto e di distanza.

³⁰ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, trad. it. di R. Giaquinta, Genova 1994, p. 49.

³¹ «Molto tempo prima di Bach, e in un'età in cui non si costruivano ancora i grandi organi monumentali, ma solo modestissimi prototipi-embrioni del futuro mostro, un'età in cui lo strumento principe restava ancora la cetra usata per accompagnare la voce umana, l'Alighieri costruì, entro lo spazio verbale, un organo di una potenza smisurata, e già si deliziava di tutti i suoi possibili registri e ne gonfiava i mantici, e lo faceva mugghiare e tubare da tutte le sue canne». Mandel'stam 1994, p. 64.

³² «Invece di ammucciare la propria scultura, come avrebbe fatto, ad esempio, Victor Hugo, Dante la fascia con una sordina, la avvolge di tenebra grigiazzurra, la rimpiastra sul fondo di un oscuro sacco di suoni. Essa viene data su un registro discendente, si diletta in basso, attraverso un occhio di bue, un tondo finestrino acustico». Mandel'stam 1994, p. 64.

Se imparassimo ad ascoltare Dante, sentiremmo il maturare del clarinetto e del trombone, sentiremmo il trasformarsi della viola in violino e l'allungarsi di un pistone del corno. E il nostro orecchio sarebbe testimone di come, intorno al liuto e alla tiorba, si vada formando il confuso nucleo della futura orchestra omofonica a tre sezioni³³.

Il canto trentatreesimo dell'*Inferno* [...] è avvolto in un timbro di violoncello, denso e grave come miele rancido, avvelenato.

La densità del timbro del violoncello è destinata a rendere come meglio non si potrebbe il senso di attesa e tormentosa impazienza. [...]

Il racconto di Ugolino è una delle più significative arie di Dante, uno dei casi in cui un uomo al quale è concessa un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile, si trasfigura sotto gli occhi dell'ascoltatore, suona la sua infelicità come un virtuoso trae dalla propria sciagura un timbro mai udito fino ad allora e a lui stesso sconosciuto³⁴.

Né manca la dimensione formale:

I canti danteschi sono le partiture di una speciale orchestra chimica, in cui per un orecchio estraneo sono meglio percepibili le similitudini, che coincidono con gli slanci, e gli a solo, cioè le arie e gli 'ariosi', una sorta di autoconfessioni, autoflagellazioni e autobiografie, a volte così piccole che stanno sul palmo di una mano, a volte lapidarie come un epitaffio, a volte ampie come un attestato di lode rilasciato da un'università medievale, a volte fortemente sviluppate, articolate e dotate di una maturità drammatica da opera lirica, come, ad esempio, la celebre 'cantilena' di Francesca³⁵.

L'accento posto sugli aspetti musicali non esaurisce la novità della *Conversazione*, ma l'intensità viscerale del rapporto di Mandel'stam con Dante contribuisce a comprenderne l'influenza ideale e la ricorrente presenza dei suoi testi nei repertori dei compositori dell'ultimo mezzo secolo.

Per tutta l'età staliniana la passione per Dante e per l'Italia continua a pervadere in profondità il mondo letterario e di molti attraversa la poesia: «In their condition of 'inner émigrés', citizens ostracised in their own country, they acutely felt a kinship with Dante's predicament of exile. Besides Dante must have provided the stranded Russian poets with moral support and

³³ Ivi, p. 54.

³⁴ Ivi, pp. 115-116.

³⁵ Ivi, p. 114.

served them as a temporary means of obliterating the stifling local reality»³⁶.

Gli anni Sessanta, con il settimo centenario, segnano una potente ripresa di studi critici e pubblicazione in russo dell'opera omnia dantesca; a questo entusiasmo non corrisponde immediatamente qualcosa di analogo nel circuito musicale, in quel periodo elettrizzato dall'incontro diretto con i repertori e le tecniche dell'Occidente. Tappe dantesche maturano negli anni Settanta³⁷, in era brežneviana, quando la cosiddetta "normalizzazione" richiude agli artisti il respiro liberato durante il precedente "disgelo"³⁸; in uno stesso anno, 1974, Dmitrij Šostakovič (1906-1975) evoca Dante esule attraverso i versi di Michelangelo Buonarroti³⁹ e Al'fred Garrievič Šnitke (1934-1998) presenta la sua Prima sinfonia (1969-1974)⁴⁰.

Come nel caso di Ščerbačëv, in Šnitke il riferimento all'*Inferno* non è esplicito, eppure un'atmosfera familiare si ravvisa in particolare nell'ultimo movimento⁴¹, dove il tema della morte è squadernato attraverso una sorta di collage di marce funebri a cui fanno seguito catene di variazioni sul *Dies Irae*. Imponente impianto formale, estreme tensioni sonore, uso enciclopedico di ogni stile e tecnica, richieste coreografiche agli orchestrali: questo e una rara concentrazione di pensiero ne hanno bandito l'esecuzione in età sovietica, ma gli stessi aspetti e soprattutto l'impegno etico (urgenza di denunciare il male del mondo, verità come compito supremo dell'artista) ne hanno fatto riconoscere immediatamente il valore esemplare.

³⁶ Ishov, (in corso di pubblicazione).

³⁷ Potremmo citare una *Vita Nuova* per soprano, tenore e orchestra di Nikolaj Dmitrevič Nabokov (1903-1978, cugino di Vladimir) «on three sonnets from Dante's *La Vita Nuova* with their prose introduction. The sonnets were sung in their original Florentine and the introduction in English in a beautiful translation prepared for me by W.H. Auden». In N. Nabokov, *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan*, New York 1975, p. 246. Insieme a *The Return of Pushkin*, la *Vita Nuova* era stata commissionata da Serge Koussevitzky per la Boston Symphony Orchestra e a Boston viene eseguita nel marzo del 1951, tre mesi prima della morte del grande direttore.

³⁸ «[G]li anni Settanta hanno un volto duro e triste»: parole di Enzo Restagno nell'intervista a Sofija Gubajdulina, in *Gubajdulina*, a cura di E. Restagno, Torino 1991, p. 43.

³⁹ Dmitrij Dmitrevič Šostakovič, *Suite on verses of Michelangelo Buonarroti* per basso e orchestra op. 145a (1974). Delle undici liriche Dante occupa la posizione centrale (*Sonetto I su Dante Alighieri*) seguito da *All'esilio* (*Sonetto II su Dante Alighieri*).

⁴⁰ Tutte le opere qui presentate sono rintracciabili per l'ascolto su piattaforme digitali libere.

⁴¹ Conforto a questa interpretazione è E.V. Baraš, *Apokalipsis Šnitke i Dante: Točki perešečienij/ Apocalisse in Šnitke e Dante: punti di intersezione*, in *Al'fred Šnitke: na perešečienij prošlogo i budućego: sbornik statej/Al'fred Šnitke: all'incrocio tra passato e futuro: raccolta di scritti*, a cura di E.I. Čigareva, Mosca 2017, pp. 128-148. Atti del convegno tenuto il 2-3 dicembre 2004 al conservatorio di Mosca in occasione dell'80° anniversario della nascita di Šnitke. Analizzando la valenza drammaturgica dell'ultimo movimento, l'autrice individua una corrispondenza di clima, contenuto, impianto formale tra le 9 parti del brano e i cerchi dell'*Inferno*.

Šnitke si presenta come una testa di ponte per quanto maturerà successivamente: un'apertura quasi programmatica a suggestioni occidentali sparse, come a ricercare un linguaggio universale in cui ogni genere si mescola (jazz, musica circense, lirismo romantico, cacofonia, bruitismo)⁴² e materiali dissonanti, apparentemente incongrui, si accumulano con una sorta di ossessione (clusters d'organo, fanfare distorte) disegnando l'incubo di una fiera grottesca.

I cerchi infernali di Sergej Slonimskij

Ad inaugurare la riflessione musicale di fine millennio sulla *Commedia* è il pietroburghese Sergej Slonimskij⁴³ il cui catalogo è un inno alla cultura universale: classici e contemporanei russi, Bibbia, antichi testi buddhisti, Gilgamesh, i tragici greci. Non mancano specifiche tradizioni popolari (la Cecenia, la regione di Novgorod, l'ebraismo), le fiabe russe e quelle di Perrault e dei Grimm. I riferimenti alla musica colta sono altrettanto ecumenici: Brahms e i grandi scandinavi, le più originali voci del pensiero novecentesco (Cage, Messiaen, Boulez) e il folklore slavo di Martin e Szymanowski, il jazz⁴⁴.

Quanto si può ascrivere ad una ricercata sintesi stilistica ed estetica ha ragioni più profonde: la tensione verso un linguaggio nuovo, sintesi e recupero di radici antiche: «It is necessary to strive for an ancient breath, which can be found in ancient Greece and in ancient, eastern music. That is the only way to achieve a new quality in the 21st century. It's the new Renaissance»⁴⁵.

⁴² «My search is for a synthesis of styles, juxtaposing different elements. One must learn to listen to music intuitively [...]. I believe future generations will bridge the abyss between all types of music [...] including jazz, rock, classical, folk». Citato in C. Polin, *The Composer as Seer, but Not Prophet*, «Tempo», 190, 1994, p. 14.

⁴³ Per interessi e per competenze Sergej Michajlovič Slonimskij (1932-2020) è uno dei musicisti russi più versatili della sua generazione: oltre ad un repertorio che spazia in ogni genere vocale e strumentale, è stato attivo come pianista dalle straordinarie doti di improvvisatore, direttore d'orchestra, didatta, organizzatore culturale, autore di studi musicologici e di peculiari sperimentazioni teorico-pratiche, in particolare nell'ambito del ritmo. Per un inquadramento del pensiero e di aspetti stilistici illustrati con esempi dalle opere, cfr. V. Kholopova, *Sergej Slonimsky: The impetus to innovation and cultural synthesis*, in «Ex Oriente... - II» *Nine composers from the former USSR*, a cura di V. Tsenova, Berlin 2003, pp. 23-53. Oltre alle voci dei dizionari biografici (Grove), informazioni di libero accesso si trovano sul sito del Saint Petersburg Contemporary Music Center <https://en.remusik.org/resources/composers/slonimsky/> (ultimo accesso: 21/04/2021).

⁴⁴ «All of this is very interesting to me, the melodies, harmonies, clarity, the natural originality and at the same time the non-primitive quality, the sense of folklore which comes from any country including Russia». Slonimskij in S. Evtjušina, *Sergei Slonimsky. The Age of the Symphony in the XXI Century*, «reMusikJournal», 21/02/2011, p. 4.

⁴⁵ Ivi, p. 5.

Il contatto con le esperienze più innovative della musica contemporanea (per decenni avversate dal regime) aveva scatenato un furore avanguardistico in molti giovani compositori, contagiando anche Slonimskij e portandolo nel tempo a sviluppare un linguaggio personale attraverso quella che è stata definita la sua «empatia universale»⁴⁶: un trasporto genuino verso le tragedie della storia e un senso acuto della responsabilità dell'artista nel mondo.

Luogo elettivo per l'addensarsi di motivi espressivi e di nuovi orizzonti formali è la sinfonia, che con i 34 numeri presenti in catalogo rende Slonimskij l'autore più prolifico di un genere di peculiare presenza nella storia russa e sovietica. Con atteggiamento mahleriano Slonimskij tratta la sinfonia come luogo del pulsare multiforme della vita, espressione del mondo, azione filosofica e testimoniale: «It seems to me that the essence of the symphony concludes in that it is a kind of diary of humanity without words about our time and about our very dreadful era»⁴⁷.

Per quanto riguarda l'approccio ad una forma così segnata da modelli del passato e del presente, è l'autore stesso a guidarci nella lettura:

The symphony is the most free form, which is an expression of the inner and outer being of the whole human race. It is definitely not a formal plan. [...] the symphony is the freest form today, which can be expressed, practically, by any structural principle. It might be a form with large movements, which comment on each other and which merged by a discontinuous single development. It can be a very laconic form for after the symphony of Wagner it's not possible to require a certain length from a sonata or a symphony. The length might be calculated not only by minutes but also by seconds⁴⁸.

La decima sinfonia (1992) va oltre la sperimentazione di forma e organico caratterizzante le precedenti; con titolo e dedica annuncia un impegno nella storia presente attraverso un'allegoria eterna e universale. *Krugi Ada / Cerchi dell'Inferno*⁴⁹ rimanda a Dante con un collegamento esplicito alla contemporaneità: «A tutti i vivi e i morti in Russia»⁵⁰. Non è superfluo ricordare il periodo di composizione, intorno a quel 1991 che segna il passaggio traumatico

⁴⁶ Kholopova 2003, p. 29.

⁴⁷ Evtjušina 2011, p. 3.

⁴⁸ Ivi, p. 2.

⁴⁹ Eseguita la prima volta a San Pietroburgo il 22 aprile 1995.

⁵⁰ «The symphony is dedicated to the living and dying in Russia, that is, to all of us, to all people who go through the circle of hell during life and because of that, maybe we could be freed from this hell in that light». Slonimskij in Evtjušina 2011, p. 3.

dall'Unione Sovietica ad una nuova Russia; ed è già stato osservato che non possono essere estranei alla memoria dell'autore alcuni modelli postbellici intrisi di compassione per i recenti cataclismi dell'umanità, come lo schönbergiano *A Survivor from Warsaw* o *Tren! Trenodia per le vittime di Hiroshima* di Krzysztof Penderecki⁵¹.

L'opera è divisa in nove sezioni⁵² collegate tra loro e condotte secondo un preciso programma, calibrato nell'aspetto numerico della macroforma, ma rintracciabile anche nel complesso simbolismo che governa le permutazioni delle serie musicali utilizzate⁵³. Nella *Prefazione* l'autore tiene a descrivere puntualmente l'argomento dei nove cerchi che nella trasposizione in movimenti si snodano ora con effetti contrastivi ora con trapassi sfumati; nonostante il filo narrativo originario che guida l'opera, più che attraverso una successione di immagini siamo trascinati entro una sostanza orchestrale coerente con gli episodi e i personaggi del poema, ma non a questi asservita⁵⁴. È come se, procedendo a fianco di Dante, fossimo afferrati non da singoli elementi, ma da un clima generale di disperazione variamente declinato.

I cardini architettonici sono chiariti dall'autore:

The symphony can be especially tragic as in say, my tenth symphony *Circles of Hell* alla Dante, where nine movements or nine cycles and two series unfold like a snake. In the last two movements, the music unfolds horizontally, in the last cycle, vertically always aligning in chords. They fill almost all of the space as if already evil occupies these paths. In these paths, torment is clenched in the space of sound⁵⁵.

Alcuni materiali tematici sono rintracciabili fin dalle prime battute: il tema conduttore, l'incipit del *Dies Irae*, un tetracordo discendente. Tutto si apre (*Largo iniziale*) con il Leitmotiv⁵⁶ proposto dal flauto, di per sé un esem-

⁵¹ M. Bjalik, *Der Komponist Sergej Slonimskij. Eine Porträtskizze*, «International Journal of Musicology», vol. 6, 1997, pp. 395-412.

⁵² I. Largo, II. Allegro con Espansione, III. Allegretto Scherzando, IV. Allegretto Leggero, V. Moderato Bruscamente, VI. Andante Sostenuto, VII. Allegro Marziale, VIII. Adagio Molto, IX. Presto Furioso.

⁵³ Le due serie dodecafoniche che nel Finale sono riprese in forma retrograda ne sono l'esempio più evidente.

⁵⁴ «Melodisch-thematische Verbindungen und die Berechnung symbolischer Zahlen schließen die Klangarchitekturen zu einem Ganzen zusammen; besonders aber trägt dazu eine konsequent im Laufe der Symphonie durchgeführte Steigerung bei». Bjalik 1997, p. 410.

⁵⁵ Evtjušina 2011, pp. 2-3.

⁵⁶ «Slonimskij's Kunst instrumentaler Malerei ist so perfekt, seine Phantasie so reich, daß Dan-

pio di fusione di stili e tecniche: 11 note, con una prima parte cromatica, esitante, a cui risponde una tripla asserzione del simbolico (diabolico, secondo la teoria medievale) intervallo di tritono. Ogni nota sembra suggerire un passo, con ritorni, ripresa di movimento, insistenza sul tritono lungo tutta la composizione. Segue un passaggio dei legni con aggiunta progressiva delle voci secondo un procedimento latamente eterofono, con processi imitativi di sapore mottettistico coerente con il riferimento medievale. Domina un colore oscuro, nebuloso, fonte di spaesamento: limbico.

Passaggi a carattere processionale sono evidente riferimento alla coralità ortodossa, a volte confermati da sonorità 'sacrali' (campane, arpe, maestosità di ottoni), a volte disturbati da sberleffi di trombe o xilofono. Strumenti e situazioni sonore assumono valenze anche divergenti (le campanelle di richiamo all'adorazione diventano inquietanti pedali, sussurri lontani di fiati si ritorcono con stridore acuto di flauti) seguendo le sorprese orrorifiche e i cambi di registro del viaggio infernale.

Ad un minuto dalla conclusione, tra il frastuono scomposto di accordi dissonanti a piena orchestra gli esecutori sono chiamati a gridare con sgomento reverenziale. L'ultima immagine sonora è il crescendo di percussioni e rumori dal carattere aguzzo fino all'apice fortissimo che si scioglie negli armonici della campana. Appassionato di teatralità, Slonimskij qui prevede effetti illuminotecnici sinestetici, in particolare per le ultime battute con lo spegnimento totale delle luci al tocco della campana. Per questo finale lascio la parola a Michail Bjalik:

Als der Komponist gegen Ende seines Werkes unverbrauchter Ausdrucksmittel bedurfte, verwendete er Stimmen, die jedoch nicht sangen (wie es seit Beethovens Neunter Symphonie Tradition geworden war), sondern schrien (die Schreie der leidenden Sünder sind in den Orchesterstimmen entsprechend bezeichnet). All dies verletzt jedoch die Grenzen des Ästhetischen ebensowenig wie bei Dante. Dies sind in großen Zügen die charakteristischen Erscheinungen in Sergej Slonimskijs Schaffen, das sehr reich und vielfältig ist. Er schreibt mit nie erkal tendem Feuer⁵⁷.

tes Visionen, auf die diese Notiz den Zuhörer lenkt, von selbst vor sei nem geistigen Auge erstehen. In dieser Beziehung ist ein Thema bezeichnend, das 11 der 12 Töne der chromatischen Tonleiter enthält». Bjalik 1997, p. 410.

⁵⁷ *Ibidem*.

L'epopea dantesca di Boris Tiščenko

L'apertura del discorso sinfonico ad aspetti espliciti di teatralizzazione continua e si intensifica con *Beatrice*, ciclo coreo-sinfonico di Boris Tiščenko⁵⁸, opera segnata da un perseguito gigantismo nel programma come negli effetti fonici e spettacolari. Nel programma: la materia della *Commedia* (tutte le cantiche) è preceduta da quella della *Vita Nuova*, monumentalizzando e connettendo musicalmente biografia e *opus magnum*. Nell'espressione: nulla viene omesso con il ricorso a 'grande orchestra sinfonica'⁵⁹, voci solistiche, coro, rumorismo, spazializzazione del suono, corpo di ballo.

Nel vasto repertorio orchestrale di Tiščenko⁶⁰, separate nel tempo e autonome nell'esecuzione ma con uno stesso numero d'opus (op. 123) e importanti connessioni tematiche, si trovano le cinque "Sinfonie dantesche", meditate per decenni e considerate dall'autore il coronamento spirituale ed artistico della propria creatività. Seguiamo il progetto di trasposizione formale e simbolica così come Tiščenko lo delinea all'epoca della prima sinfonia:

[...] this work does not merely attract me: it is a part of my life, because Dante's poem is a universal creation, in which a lot is written about the world and the framework of the universe by means of wonderful poetry and won-

⁵⁸ Boris Ivanovič Tiščenko (1939-2010) è considerato uno tra i più illustri e originali della variegata galassia di compositori russi contemporanei. Notato precocemente (cfr. S.M. Volkov, *Molodye kompozitory/Giovani compositori*, Leningrad 1971) e oggetto di grande apprezzamento in monografie su singoli lavori, non beneficia ancora di uno studio critico complessivo e aggiornato. Il sito <http://www.remusik.org/boristishchenko/> (ultima consultazione: 20/06/2021) fornisce un profilo biografico e l'elenco delle composizioni fino al 2005. Principale studio di riferimento resta V. Kholopova, *Boris Tishchenko: striking spontaneity against a rationalistic background*, in 'Ex oriente...III': *Eight composers from the former USSR—Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko*, ed. V. Tsenova, Berlin 2000, pp. 23-53.

⁵⁹ La strumentazione è imponente e originale; ad una base sontuosa (fino a 16 contrabbassi) si aggrega una grande varietà di fiati (da notare l'uso del cimbasso tra gli ottoni) e di percussioni (tra gli altri, nella terza sinfonia, la raganella, l'eliofono, il flagello); e ancora l'ibrido marimbafono e un sintetizzatore. Non sorprende la ricerca di effetti rumoristici per l'ambientazione diabolica; ed ecco messi in campo sirene, suonerie di cellulare, vari tipi di ronzii, lastre di vetro percosse con martelli metallici. Coro e baritono sono previsti nelle due parti dell'*Inferno* (seconda e terza sinfonia), coro e soprano nel *Purgatorio*.

⁶⁰ Sono nove le sinfonie numerate (l'ultima rimasta incompiuta a pochi mesi dalla morte), altre hanno un riferimento o caratterizzazione specifica, come la "Puškin" o la "Francese"; altre opere sono poemi sinfonici, variazioni, concerti per uno o più solisti e orchestra. Nel repertorio sinfonico andrebbero poi incluse numerose orchestrazioni di classici d'autore e le decine di lavori legati alla drammaturgia: teatro, balletto, musiche di scena.

derful imagery. A person who does not know this composition is bereft and impoverished [...] if my life will be finished before I will have finished this composition, it will mean that I will have not accomplished something particularly important in my life [...] it will be huge – it will consist of ten one-movement symphonies: three of them will be about *Hell*, three will pertain to *Purgatory* and three – to *Heaven* with one symphony being the *Prologue*, which itself does not exist in the *Divine Comedy*. The *Prologue* presents itself the pre-history, dealing with why Dante ended up in the dense forest, and why his fate turned out in this particular way. It recounts the meeting of two nine-year-old children, about the love of the young people and the death of Beatrice. This is the First Symphony. The large-scale numerical system based on ten, based on numbers of three and nine is also present in Dante's work: its ternary system has 100 lays, with one extra lay in *Hell* (each have 33 and the latter has 34). He held in high esteem everything which can be fitted into 100. For me, the highlighted number is 10⁶¹.

Scandito in cinque grandi unità, il progetto su base dieci è realizzato fedelmente nello sviluppo compositivo condotto lungo i dieci anni (1996-2005) a cavallo del millennio. Tiščenko rispetta la linea drammaturgica portante delle cantiche incatenando i diversi episodi; puntualmente citato in titoli, sottotitoli, eserghi, il testo dantesco si incarna in recitativi strumentali oltre che nelle parti vocali. Il pericolo di un affresco assoggettato a finalità puramente descrittive è scongiurato da una poderosa programmazione architettonica e motivica; riconoscibili all'ascolto, i temi o loro frammenti sono portatori di senso ed emozione più che di immagini (tensione al sublime, evocazione funebre, fatica, sollievo, ...). Non solo: intervalli o incisi significativi, tessiture, situazioni timbriche percorrono il ciclo piegandosi di volta in volta anche ad intenzioni espressive contrastanti, garantendo il controllo della materia attraverso permutazioni o deformazioni e permeando tutto il viaggio di stupore e timore reverenziale⁶².

Nella prima Sinfonia (1998) il sottotitolo *Tra i vivi* è accompagnato dalla citazione più circostanziata «Menja pokinuv, on ušel k drugim / Questi si tolse a me e diessi altrui» (*Purg.* XXX, 126)⁶³, sintesi di quella conversione mondana che precipiterà il poeta nella tenebra morale. Corrisponde al *Pro-*

⁶¹ In Kholopova 2003, p. 47-48.

⁶² Esempio ne è il tema d'apertura il cui intervallo generatore (la quinta) verrà usato in modo polisemico nel corso dell'opera: richiamo, simbolo di trascendenza, tensione, desiderio, si ritroverà con opposto significato in diversi momenti delle visioni infernali (Sinfonia n. 2, inizio parte II o *Zuffa di diavoli* nella Sinfonia n. 3).

⁶³ Tutte le citazioni usate da Tiščenko sono tratte dalla traduzione di Michail L. Lozinskij del 1945.

logo pensato da Tiščenko, protostoria del Viaggio con la rivisitazione biografica del giovane Dante in 33 sezioni attraverso innamoramento, lutto, lotte, esilio, smarrimento nella selva⁶⁴. Un canovaccio tanto articolato permette la successione di una varietà di situazioni musicali entro una cornice ben riconoscibile: richiami su intervalli ostinati e protagonismo degli ottoni gravi circondano l'opera chiudendola in un'oscurità grave e sospesa. Il repertorio di atmosfere e ricerche sonore predispone il materiale per le sinfonie a seguire: il tema di Beatrice, naturalmente, danze di strada e altri materiali popolari, ma soprattutto sonorità acide, passaggi striduli, ritmi ossessivi e violenti, sbuffi ironici, impertinenti, beffardi.

Caratteristiche del linguaggio di Tiščenko, qualità e potenza del suono trovano applicazione massima nelle parti dedicate all'*Inferno*. La seconda sinfonia (2000) corrisponde ai primi sei cerchi della cantica, divisi in due parti⁶⁵; il testo dantesco domina la partitura nei titoli e nelle suggestioni tematiche: sotto il verso «Nel'zjà čtob strach poveleva umu / Non deve il timore dominare la mente» (*Inf.* II, 46)⁶⁶ la prima parte si apre con un tema-recitativo costruito sul primo verso dell'*Inferno* «Zemnuju žizn' projdja do poloviny / Andando verso la metà della vita terrena» da eseguirsi «senza precisione [ritmica]» da corni e clarinetti in *fortissimo*. Nella seconda parte⁶⁷ siamo afferrati dal grido dei corni⁶⁸ portato su un intervallo caratterizzante (serie di quinte) e soprattutto sul riconoscibilissimo ritmo di «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» a cui risponde il fremito grave degli archi modellato su «Khriplogolosij Plutos zakričal / cominciò Pluto con la voce chioccia» (*Inf.* VII, 1-2).

⁶⁴ 1. Introduzione, 2. Beatrice a nove anni, 3. Dante a nove anni, 4. Beatrice e Dante insieme da soli, 5. Gioco, 6. Dante e Beatrice circondati da bambini, 7. Gioco collettivo, 8. I bambini corrono via con Dante, 9. Beatrice sola a 12 anni, 10. Beatrice se ne va, 11. Dante solo a 15 anni, 12. Beatrice ricompare a 18 anni, 13. Rimproveri, 14. Beatrice e Dante a 18 anni – Perdono, 15. Gioco, 16. Giovani e giovanette (carnevale), 17. Bastarda, 18. Scompaiono il carnevale e Dante, 19. 1290. Beatrice sola a 25 anni, 20. Morte di Beatrice, 21. Dante a 25 anni, 22. Dolore, 23. I Neri guidati dal papa Bonifacio VIII, 24. I Bianchi guidati da Dante, 25. Scontro, 26. I Bianchi sono sconfitti, 27. Dante perseguitato, 28. Dante bandito, 29. 1300. «Nel mezzo del cammino». Totale solitudine di Dante, 30. Voce di Beatrice dal Cielo, 31. Voce di Beatrice (I), 32. Voce di Beatrice (II), 33. Dante perso nella foresta oscura.

⁶⁵ Parte I: Introduzione, Primo Cerchio (Limbo), Secondo Cerchio, Terzo Cerchio; Parte II: Introduzione, Quarto Cerchio, Quinto Cerchio, Sesto Cerchio.

⁶⁶ Corrispondente a «la qual molte fiate l'omo ingombra».

⁶⁷ All'insegna di «Kto stradan'ja, / Vse te, čto ja uvidel, perečtet? / Chi soffrendo / ripercorrerà tutto quello che ho visto?», corrispondente a «tante chi stipa / nove travaglie e pene quant'io viddi?» (*Inf.* VII, 19-20).

⁶⁸ Secondo una collaudata spazializzazione teatrale i corni sono dislocati in tre postazioni diverse con precisa indicazione in partitura.

La terza sinfonia (2001) consiste di un unico movimento⁶⁹ annunciato dalla sezione grave degli ottoni spazializzati (l'inciso sordo della tuba, brevi glissandi stridenti, accenni al *Dies Irae*): un paesaggio di desolazione, dominato dalla mostruosità e dalla rabbia impotente del Minotauro. Come osato da Slonimskij, si arriverà alle grida degli orchestrali per poi passare alla comicità stridente della lotta dei diavoli (*Inf.* XXII, 124-150) con il tempestoso ripieno di ostinato in contrattempo dalla vena di danza grottesca.

Immagini sonore percorrono l'opera con pennellate tematiche polise-miche che fungono da elementi sia formali che denotativi: le zampate d'inizio ritornano come una punteggiatura, folate sonore evocano il volo di Gerione e le ali di Lucifero, scricchiolii premonitori saranno il timbro del lago infernale. Le prime tre o quattro note del *Dies Irae* diventano testa di melodie dai più vari caratteri; frasi cantabili appaiono come citazioni innocenti di canti o danze popolari destinate a deformarsi. Tocchi di vibrafono, arpa, campane portano più volte l'illusione di un'uscita dall'incubo, subito smentita da aggressioni sonore pronte a dilatarsi in forme parossistiche. Il finale è un caleidoscopio di sonorità taglienti fino ad una promessa del «chiaro mondo» (*Inf.* XXXIV, 134) nello spegnersi lontano di timpani, archi e marimbafono.

Regno della musica corale nel poema, il tripartito *Purgatorio*⁷⁰ (2003) è anche per Tiščenko innervato dalla coralità; molti dei salmi, inni, preghiere che punteggiano la cantica vengono intonati con varietà di strutture. L'approdo all'Antipurgatorio con «mne sverknul [...] /svet, po volnam / mi apparve [...] un lume per lo mar» (*Purg.* II, 16-17) è reso dal tema con curve 'a richiamo' che ricorre in tutta l'opera: qui con viole (ma sarebbe previsto anche il sitar, con intento di esotismo mistico) che preparano il coro fuori scena *In exitu Israel* (*Purg.* II, 46 ss.) in forma di *bicinium*⁷¹. Condotte parallele a inter-

⁶⁹ La sinfonia è articolata in venticinque sezioni; senza riportare ognuno dei momenti che non trascurano nessuna tipologia di peccatori, indichiamo alcuni passaggi tra i più caratterizzati timbricamente: Minotauro, Flegetonte, Foresta dei suicidi, Volo di Gerione, Lotta di diavoli, Cocito, Ugolino, Giudecca.

⁷⁰ Parte I (*Antipurgatorio*) (op. 123, n. 5): 1. Morti scomunicati, 2. Richiesta di Manfredi, 3. Prima balza del Purgatorio, i negligenti, Belacqua, 4. Seconda balza, morti di morte violenta, 5. Storia di Buonconte, 6. Primo sogno di Dante. Parte II (*Le sette cornici del Purgatorio*) (op. 123, n. 6): 1. Superbi, 2. Invidiosi, 3. Iracondi, 4. Accidiosi, 5. Secondo sogno di Dante, 6. Avari, 7. Golosi, 8. Racconto di Forese Donati, 9. Lussuriosi. Parte III (op. 123, n. 7): 1. Terzo sogno di Dante, 2. Processione mistica - Fuga su tema 515, 3. Apparizione di Beatrice, 4. Beatrice introduce Dante al Paradiso.

⁷¹ La forma di polifonia a due voci più diffusa in Italia nell'età di Dante. Tiščenko è consapevole della discussione storiografica relativa alla presenza o meno della polifonia nella *Divina*

valli di quarta o di quinta vengono adottate altrove per passaggi strumentali, confermando tecnicamente il clima sacro medievale. Non tutto resta velato ed irenico; tremoli, impennate di tromba, ripieni di fanfara, ossessioni percussive ribadiscono la drammaticità della materia.

Per il *Miserere* (*Purg.* V, 24) ritorna il tema principale, ma il canto è più teso, con la forza dell'invocazione e glissandi dolenti; il momento orchestrale che segue (per i morti di morte violenta) è un tessuto denso di contrasti, dissonanze durissime, sibili, percussioni e ottoni graffianti.

Fedele all'apertura dell'ottavo canto con l'evocazione della campana che «squilla di lontano», segue un passaggio dal timbro trasparente da cui emerge il solistico *Te lucis ante* (*Purg.* VIII, 13). Senza rendere conto di ogni intervento vocale, ricordiamo ancora il *Te Deum* (*Purg.* IX, 140) appena accennato a due voci in imitazione con cui si conclude la prima parte.

Esasperazioni sonore non dissimili da quelle delle sinfonie precedenti si accumulano arrivando a segnare in modo terrifico la conclusione della seconda parte (la prova del muro di fuoco, *Purg.* XXVII, 16 ss.) con cui contrastano la lievità iniziale della terza parte e quindi il lungo canto espressivo di Lia: «Čtob vsjakij vedal, kak, ja nazvana,/Ja – Lija, i, prekrasnymi rukami/Pletja venok, ja zdes' brožu odnà / Sappia qualunque il mio nome dimanda/ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno/le belle mani a farmi una ghirlanda» (*Purg.* XXVII, 100-102).

Ed ecco l'apparizione di Beatrice con il ritorno del tema portante della prima sinfonia intonato dal flauto.

Tripartita è anche la quinta sinfonia, *Paradiso*⁷² (2005), con un ricorso trasparente alla simbologia numerica⁷³. Il tappeto sonoro con cui partono

Commedia, anche se in questo passo si scosta da quanto Dante specifica al verso 47: «cantavan tutti insieme ad una voce». Quello che conta naturalmente è il clima che ne risulta: «Nel tenue chiarore mattinale, in quella spiritualità fatta di sospensione e di attesa, il salmo vien colto nella sua caratteristica di staticità ritmica e melodica». G. Salvetti, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano 1988, p. 25.

⁷² Parte I (*Ascensione*) (op. 123, n. 8): 1. Primo Cielo: Luna, 2. Secondo Cielo: Mercurio, 3. Terzo Cielo: Venere. Parte II (op. 123, n. 9): 1. Quarto Cielo: Sole, 2. Quinto Cielo: Marte, 3. Sesto Cielo: Giove. Parte III (op. 123, n. 10): 1. Settimo cielo: Saturno, 2. Ottavo: Cielo stellato, 3. Nono Cielo: Motore Primo, 4. Empireo. La rosa del Paradiso, 5. Manifestazione della divinità.

⁷³ Un accorto simbolismo musicale pervade tutto il ciclo; un esempio estremamente sottile ne è il fugato che illustra la processione mistica verso la fine del *Purgatorio*: il tema indicato come DXV rinvia per permutazione alla parola 'dux' (nei procedimenti imitativi 'dux' è la voce che guida ed è imitata) e, letto numericamente, rappresenta il soggetto stesso della fuga (5 reb – 1 lab – 5 reb).

gli archi gravi⁷⁴ è costruito secondo un procedimento bartokiano di germinazione espansiva, proposto qui in un ostinato circolare, più inquietante che glorioso; un solo del clarinetto basso e poi l'ingresso dei violini aprono progressivamente alla luminosità del cielo lunare.

La cantabilità aerea di molti passaggi solistici (legni, arpa, glockenspiel), alcuni momenti danzanti, melodie popolari e infantili segnano la trama positiva dell'ultima cantica, ma non ne nascondono la tensione permanente. Incisi graffianti, segnali, glissandi e tremoli degli ottoni, aggregati ritmici e percussivi, dissonanze, accumulazioni stridenti e ossessive, persino il fantasma del *Dies Irae*: tutto riporta alla "terribilità" delle presenze celesti. L'ultima parte si avvia in modo apparentemente improvvisato: scalpicii (rumore di passi con tutta l'orchestra chiamata a battere scompostamente i piedi in accelerando) e stropicciamenti, percussioni, sirene, fino al grido in crescendo degli orchestrali. Per l'indicibile delle regioni più elevate Tiščenko si affida a risorse storicamente sedimentate: trasparenze timbriche e melodie pacificate (luminosità spirituale, simbologia dell'eterno femminile) portano ad un finale vitalistico e sontuoso. Il lungo crescendo conclusivo riprende l'iniziale movimento di archi gravi punteggiato da accordi dal sapore di grand'organo fino ad una mahleriana esplosione in re bemolle maggiore.

La complessità dell'operazione e alcune suggestioni esotiche rimandano a grandi opere cerimoniali di culture antiche; per esempio, e con tutti i necessari distinguo, al *Katakali* con la sua natura narrativa e rappresentativa, eminentemente simbolica, legata ai concetti di bene e male.

Il ricercato descrittivismo, il monumentalismo sinfonico, l'enfasi di molti effetti possono lasciare perplessi per una troppo esplicita ricerca di comunicatività; ma sarebbe fuorviante considerare l'opera come una colonna sonora subordinata ad una sceneggiatura e dominata da uno scopo esclusivamente rappresentativo. Nonostante l'abbondanza delle citazioni in partitura, le grandi arcate di questo polittico si apprezzano nella loro potenziale autonomia da ogni riferimento testuale; la materia dantesca è radice di un discorso svolto nel rispetto della logica compositiva, come in una scultura che, sviluppata su una specifica struttura portante, da questa possa sganciarsi, senza rinnegarla ma senza esserne assimilata. Se la lezione di Šostakovič è ben evidente (orchestrazione sgargiante, pluralità e contrapposizione di registri e di tessiture, lunghe sequenze in progressiva tensione), quella di Galina Ivanovna

⁷⁴ «to, čto o svjatoj strane/Ja mog skopit', v duše oberegaja,/Predmetom pesni vosposlužit mne / quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto» (*Par.* I, 10-12).

Ustvol'skaja (1919-2006), docente diretta di Tiščenko per la composizione, è altrettanto fondativa; l'estetica della "necessità" e dell'essenziale incarnata di volta in volta in una specifica forma può sembrare antitetica a questo affresco epico, ma il rigore e l'originalità dell'architettura complessiva insieme al controllo dei gesti musicali garantiscono un valore musicalmente autonomo⁷⁵. Con una sorta di interpretazione romantica l'autore si avvale di materiali e procedimenti attinti da tutta l'esperienza novecentesca e da uno sguardo largo alle tradizioni extraeuropee; l'apparente eclettismo è al servizio di una visione universalistica, all'altezza della complessità e ineffabilità della materia dantesca. Negli anni Novanta si è andata rafforzando in Tiščenko l'urgenza comunicativa, tematizzata dal musicista come necessaria tensione *verso* il pubblico, ricostruzione di un linguaggio comprensibile e coinvolgente: non per "tornare all'antico", ma per metabolizzare il Novecento.

Per quanto concerne il descrittivismo musicale di Tiščenko riporto l'interpretazione di Stepan Sumin:

Tiščenko non teme anche [...] la banalità proprio perché i simboli possono essere compresi facilmente [...]; e questo è assolutamente giustificato: poiché non è possibile rappresentare la *Divina Commedia* al di fuori del contesto dell'antica mitologia e del mondo di Dante, così anche il ciclo di Tiščenko si inserisce nel contesto di una semantica musicale condivisa e nella storia della musica contemporanea⁷⁶.

E, pur rilevando una serie di contraddizioni insite nell'intera operazione di *Beatrice*, il musicologo conclude:

In un'epoca in cui l'arte si è separata dall'uomo e l'uomo dall'arte, quando nella musica tutte le tecniche sono controllate [...] all'artista dedito e impegnato ogni volta e con nuova forza si ripropongono le domande retoriche "per chi?" e "a quale scopo?". La soluzione che Tiščenko ha trovato è matura: inventa, compone musica benissimo costruita e chiara dal punto di vista tecnico, usa una semantica musicale della massima comunicatività, conserva il suo stile individuale e impone un progetto artistico ai mezzi contemporanei⁷⁷.

⁷⁵ «Io [...] ho già imparato a trattare l'illustratività in quanto tale. E so subordinarla alle leggi musicali». Affermazione di Tiščenko citata in S. Sumin, *Boris Tiščenko «Beatrice» choreo-simfoničeskaja tzikliada / Il ciclo coreo-sinfonico «Beatrice» di Boris Tiščenko*, «Opera musicologica», 2 [4], 2010, p. 120.

⁷⁶ Ivi, pp. 119-120.

⁷⁷ Ivi, p. 121.

Il percorso lungo questi esempi sinfonici non esaurisce il panorama della musica russa contemporanea che medita sui versi e sulla figura di Dante. Per riduzione ad un organico intimistico e per respiro di contenuto e processi compositivi, la trilogia per quartetto d'archi della famiglia Smirnov-Firsova⁷⁸ fornisce un esempio di tre personali e integrati approcci compositivi, distillato musicale di una lettura intima e di una consuetudine condivisa; tre sguardi distinti e connessi, così raffinati per tecnica e pensiero da richiedere una trattazione a parte.

La concentrazione e l'impegno di tali opere che circondano il passaggio di millennio appaiono, nel mondo russo, un'urgenza collettiva senza paralleli. Leggere e interpretare Dante, soprattutto la *Božestvennaja Comedia*, costituisce una delle ancore intellettuali, emotive, esistenziali sia nell'universo patrio, sia per chi, in un esilio pur abbracciato lucidamente, trova radicamento spirituale nei versi del Fiorentino.

Per Aleksandr Blok e Osip Mandel'stam l'*Inferno* è stata metafora del proprio tempo e specchio per l'anima individuale; a distanza di alcune generazioni la loro lettura continua ad alimentare il pensiero dei connazionali che condividono l'angoscia per una civiltà in disgregazione e la compassione per un'umanità bisognosa di luce. Slonimskij denuncia la società atomizzata e violenta («a struggle of everybody against the individual, the individual against everybody and everybody against everybody»)⁷⁹ e porta l'epica a dimensione quotidiana: «[...] for me the main theme in the symphony is the very bad, difficult and unsettled life of the everyday, decent, honest man. It concerns his incompatibility with life, his loneliness, and unrelenting struggle with all sorts of temptations, aggression, and rudeness»⁸⁰.

Pur nel continuo riferimento al testo del poema anche Tiščenko attualizza il tema mettendo in dialogo l'atmosfera medievale con un universo sonoro postmoderno. La tensione etica e lo spirito tragico manifestati fin dalle prime opere⁸¹ sostengono la denuncia del male attraverso forme di grido espressionista e venature satiriche proprie della "scuola di Leningrado".

⁷⁸ Dmitrij Smirnov (1948-2020) e Elena Firsova (1950) sono tra i più significativi compositori dell'area pietroburchese, dagli anni Novanta residenti in Gran Bretagna. Insieme alla figlia, Alissa Firsova (1986), sono autori del ciclo *La Divina Commedia* (2008) commissionato dall'Università di Liverpool e affiancato da illustrazioni del quarto artista della famiglia, il pittore e scultore Philip Firsov.

⁷⁹ Evtjušina 2011, p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Emblematica è la messa in musica di *Requiem* di Anna Achmatova: presa di parola di fronte al terrore di regime, il ciclo poetico (1935-1940) resta clandestino in Unione Sovietica fino al 1987; sorte analoga era scontata per la composizione di Tiščenko, del 1966, eseguita a Leningrado per la prima volta nel 1986 e seguita dal bando della musica del compositore dalla Filarmonica di Stato.

Nel richiamo all'eterno femminile redimente, Beatrice appare come memento e dono augurale per il nuovo millennio, ma anche omaggio al maestro d'arte e di pensiero Šostakovič che il 26 ottobre 1965 gli scriveva: «Il bene l'amore, la coscienza: ecco che cosa c'è di prezioso nell'uomo. E l'assenza di queste cose nella musica, nella letteratura, nella pittura non sarà compensata né dall'originalità delle associazioni sonore, né dall'eleganza del verso, né dal brillante colorismo»⁸².

⁸² D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera: Lettere 1923-1975*, a cura di E. Wilson, Milano 2015, p. 389.

Fabrizio Galvagni

La *Divina Commedia* e il rock progressivo in Italia dal 1970 ad oggi

«La Musica trae a sé li spiriti umani, che
quasi sono principalmente vapori di cuore,
sì che quasi cessano da ogni operazione»
(*Convivio* II, XIII, 24).

Analizzando i numerosi lavori che, nell'ambito della musica rock, si sono ispirati a Dante, ci si pone una domanda: davvero è possibile pensare, non dico di ricreare, ma anche solo di interpretare il «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* XXV, 1-2), in un linguaggio – quello della musica rock appunto – culturalmente così diverso e tanto lontano nel tempo? Certamente «Non è impresa da pigliare a gabbo» riscrivere la *Commedia* «ne la lingua che chiami mamma o babbo» (*Inf.* XXXII, 7-9), anche se questa lingua, articolata sulle corde di una chitarra e modulata alla tastiera di un sintetizzatore, tecnicamente e artisticamente, la si padroneggia alla perfezione, come se appunto fosse la lingua materna. Ma è Dante stesso che, in tempi non sospetti (e ovviamente in un contesto argomentativo diverso)¹ pare suggerire una risposta alle nostre perplessità: «Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia» (*Convivio* I, VII, 14): siamo dunque avvertiti sui limiti di queste riletture.

Simone Cecchini, chitarra e voce del Bacio della Medusa, in un'intervista di presentazione all'album "dantesco" *Discesa agl'Inferi di un giovane amante*,

¹ Dante in questo passo dà ragione del perché, a differenza di quanto è avvenuto per il Salterio, Omero non sia stato tradotto in latino.

lo descrive come «un viaggio all'interno della propria interiorità, alla ricerca di se stessi. Ci si può vedere un viaggio religioso, un viaggio di stampo ermetico, qualcuno ci ha persino visto il percorso dell'adepto verso la realizzazione della "grande opera" ma ognuno può vederci il proprio significato. Il nostro concetto è questo e non è necessariamente di tipo dantesco»².

Marco Berisso, in un interessante saggio sull'argomento³, a proposito dell'incontro del prog italiano con l'opera di Dante, ricorre all'espressione "tangenze dantesche": la definizione sintetizza perfettamente la natura della maggior parte di questi incontri, che spesso trovano in Dante e nella sua opera un semplice riferimento, un'occasione di libera ispirazione, una suggestione «non necessariamente di tipo dantesco» appunto. Ciò ovviamente nulla toglie al significato culturale di queste operazioni, che, nel peggiore dei casi, testimoniano, a distanza di sette secoli, la capacità di Dante di continuare ad essere motivo ispiratore⁴, motore di quel fenomeno che, nel bene e nel male, è stato definito "dantismo creativo". Date comunque per buone queste riflessioni, credo che sia comunque legittimo verificare quanto di dantesco, se così ci si può esprimere, quanti nel corso degli anni si sono cimentati con la *Commedia* sono riusciti a cogliere e far rivivere nelle loro opere.

Dovendo quindi "raccontare" il rapporto intercorso, a partire dai primi anni Settanta, tra la *Divina Commedia* e il rock progressivo, dato ovviamente per scontato che la persona e l'opera dell'Alighieri siano note, è necessario fornire alcune coordinate essenziali per inquadrare il secondo termine della questione, ovvero il rock progressivo⁵.

Il termine rock nel linguaggio comune indica una sorta di grande sfrangiato contenitore musicale (e culturale), all'interno del quale, tra la miriade di generi e sottogeneri generatisi nel corso dei decenni, non sempre è agevole orientarsi. Il rock progressivo è appunto uno di questi sottogeneri; possiede però coordinate temporali, culturali ed artistiche precise. L'Italia è tra i paesi dove il prog ha avuto grande diffusione e ha sviluppato anche una

² Intervista di Jessica Attene e Alberto Nucci a Simone Cecchini (<http://www.arlequins.it/pagine/articoli/corpointerviste.asp?chi=207>).

³ M Berisso, *Dante e il prog italiano*, in «Dante e l'arte», 6, 2019, 50.

⁴ Cfr. anche A.M. Cotugno e T. Gargano, *Dante pop. Romanzi parodie brand canzoni*, Bari 2015; Gargano, *Dante pop e rock / Le suggestioni Dantesche nella musica e nella cultura contemporanee*, Bari 2021.

⁵ L'interesse per l'argomento ha origine da un percorso didattico portato a termine nell'a.s. 2009/10 dalla classe III B del Liceo scientifico "Enrico Fermi" di Salò; i materiali della ricerca hanno trovato forma prima nel mio saggio *Tra la perduta gente* (2010) e successivamente in *Dante e l'armonia delle sfere* (2012). Questo studio ovviamente si occupa anche di quanto è stato prodotto e pubblicato dal 2012 ad oggi.

notevole originalità. Per dare ragione di questo, non possiamo certamente ripercorrere tutta la storia della cosiddetta musica leggera in Italia, patria della “canzone melodica”. Un punto ragionevole da cui partire può essere l’affermazione dei Beatles, fenomeno planetario che produsse un cambiamento davvero radicale nel mondo della musica leggera. L’effetto in Italia fu la diffusione del beat; fu una piccola rivoluzione, anche se tutto sommato rimase un fenomeno di superficie; nacquero, ad imitazione dei gruppi britannici, i cosiddetti “complessi”, che, se svecchiarono e rinnovarono la tradizione melodica, proponendo le situazioni e i linguaggi delle giovani generazioni, rimasero ancora saldamente ancorati al modello tradizionale del genere canzone.

La svolta decisiva avvenne alla fine del decennio quando, sull’onda dei cambiamenti sociali e culturali, in primis dalla cosiddetta contestazione giovanile, ma anche delle esperienze maturate in Gran Bretagna, apparvero sulla scena le prime formazioni musicali portatrici di radicali istanze di rinnovamento. Nasceva anche in Italia quello che poi sarà chiamato appunto “rock progressivo”, un movimento che avrebbe dominato la scena per buona parte degli anni Settanta, mutando irreversibilmente modi, forme e linguaggi dell’esperienza musicale.

Pur nella complessità del fenomeno e nella diversità delle singole esperienze, credo possano essere individuate alcune caratteristiche strutturali ed estetiche che definiscono il prog:

1. il superamento dell’esperienza musicale intesa come intrattenimento; la ricerca di una coscienza artistica e creativa; la tendenza a percepirsi come esperienza colta;
2. la sperimentazione di nuovi linguaggi; l’apertura a ogni forma di contaminazione (jazz, musica etnica, tradizione classica ecc.);
3. il superamento della struttura del complesso beat; l’ampliamento del parco strumentale con particolare attenzione ai nuovi strumenti elettronici (mellotron, moog, sintetizzatori ecc.);
4. L’“invenzione” del long playing: il 33 giri non è più concepito come un supporto materiale più capiente rispetto al tradizionale 45 giri; è invece uno spazio che permette il superamento della forma canzone e la ricerca di nuove modalità espressive più libere e aperte. L’idea stessa di “concept album” nacque da queste nuove possibilità. In questa logica si inseriva anche l’uso della copertina che, da semplice contenitore protettivo del vinile, diventava parte integrante e sinestetica del processo creativo, una sorta di versione grafica dei contenuti musicali.

Quella del rock progressivo sarà una stagione di festosa frenetica creativi-

tà, anche se non scevra ovviamente da velleità e contraddizioni; l'onda prog andrà lentamente esaurendosi dopo la metà degli anni Settanta. Il concerto per Demetrio Stratos del 14 giugno 1979 all'Arena Civica di Milano è considerata la data simbolica che segnò la fine dell'esperienza.

Negli anni Ottanta quel che sopravviveva del progressive fu affidato alla devozione catacombale dei più fedeli tra i suoi cultori. Negli anni Novanta si è poi assistito alla rinascita del genere nella forma del cosiddetto neoprog, un rock progressivo diventato appunto genere musicale, cui mancava ovviamente il retro-terra culturale, quello dei primi anni Settanta, che l'aveva generato e nutrito.

In verità il prog italiano non poteva prima o poi non incontrare Dante: l'affermazione può sembrare paradossale, ma corrisponde al vero; la vitalissima ricerca di nuovi linguaggi e di motivi di ispirazione, l'innata tendenza alla contaminazione non poteva non coinvolgere anche la letteratura. Quanto poi l'incontro con il "Sommo Poeta" sia stato poeticamente proficuo o quanto si sia limitato al semplice richiamo di maniera, è, come s'è detto, tutto da verificare.

The Trip, *Caronte* (1971)

Il primo gruppo italiano ad incontrare Dante è The Trip. Nel 1970 pubblicò l'album omonimo *The Trip* (noto anche con il titolo *Musica impressionistica*). L'anno dopo uscì *Caronte*, concept album in cui incontriamo temi musicali e poetici tipici del rock progressivo: composizioni coerenti e ben articolate, ricerca timbrica e varietà di ritmi, suite lunghe e coerentemente strutturate⁶. Il disco è dedicato a Jimi Hendrix e a Janis Joplin, due artisti da poco scomparsi, due artisti "maledetti" e già, a modo loro, due miti.

Il Caronte di The Trip è chiamato a traghettare la vecchia musica beat verso i lidi del progressive: «Il beat è finito... i' vegno per menarvi a l'altra riva...», quella del prog, appunto. Leggiamo in proposito: «Ma stavolta la barca, anzi una nave per il moderno Caronte, è il simbolo del perbenismo odierno che condanna "al di là del fiume" i suoi maledetti; due fratelli morti fra gli Angels nella violenza, Jimi e Janis uccisi dalla propria vita. E i Trip condannano Caronte, con l'affondare della nave tra le note di un piano cadono anche tutti i pregiudizi che si potevano aver riguardo il pop italiano»⁷.

⁶ Cfr. John's Classic Rock-Rock progressivo italiano, *The Trip: Caronte – 1971*, (<http://classicrock.blogspot.com/2008/03/trip-caronte-1971.html>).

⁷ M. Ferranti, *Il Caronte dei Trip: il nocchiero delle anime perdute*, «Ciao 2001», 46, 17 novembre 1971.

La parte più “dantesca” dell’album è certamente la copertina, che riproduce l’incisione 9 di Gustave Doré (1857): «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando: “Guai a voi, anime prave!” (Inf. III, 82-84). Un cielo psichedelico risplende di un giallo che vira nel verde-azzurro; Caronte, al centro della scena, mostra sul succinto drappo che gli copre le nudità i colori della bandiera britannica. In basso a sinistra, un piccolo cammeo riproduce la band in abbigliamento hippie. Il retro della copertina è invece l’incisione 10 («Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie; / batte col remo qualunque s’adagia», Inf. III, 109-111). Questa volta l’Union Jack sventola sul remo di Caronte. La donna che campeggia al centro della barca – nuda nell’originale di Doré – porta invece qui un bikini arancione; il peccatore che le sta accanto di spalle leva in alto un cartello bianco con la scritta “The Trip”. In alto a destra, si staglia contro il cielo il disegno di un monoplano con i colori del tricolore, che potrebbe essere una citazione da *Zabriskie Point* di Antonioni (1970), film “generazionale” uscito pochi mesi prima.

Il Giro Strano, *Divina Commedia* (1972/73)

Nel variegato ambiente del rock progressivo, in quegli anni denso di musicisti e di esperienze, spesso originali e innovative, non a tutti fu possibile trovare l’opportunità di far conoscere il proprio lavoro che, oltre alla partecipazione a incontri e concerti, trovava il coronamento nella pubblicazione di un album. Il Giro Strano – “ab uno disce omnes” – rappresenta quasi emblematicamente questo mondo. Il gruppo nacque nell’estate del 1971 ed ebbe una storia breve e particolarmente travagliata; non giunse a pubblicare nessun album; la loro *Divina Commedia* uscì dopo lo scioglimento della band.

L’album è ricco di spunti interessanti, anche se solo abbozzati: oltre ai modi del progressive (che del resto in quegli anni stava ancora prendendo forma), mostra moduli espressivi che fanno di heavy metal; ma non mancano anche sonorità jazzistiche; nell’organico sono presenti alcuni fiati, fatto allora inusuale nel mondo del rock.

All’opera di Dante è dedicata in particolare la suite *La Divina Commedia*, suddivisa in quattro movimenti: *Inferno*, *A riveder le stelle*, *Purgatorio*, *Paradiso*. I testi di questo brano sono in inglese: non è stato possibile né reperirli in forma scritta, né trascriverli, risultando di difficile comprensione.

Appare evidente che in questo caso che il riferimento a Dante è davvero “tangenziale”. L’album finisce per avere un interesse più documentario che arti-

stico; la qualità del materiale registrato e utilizzato per la pubblicazione lascia a desiderare; probabilmente, almeno in alcuni casi, si tratta di sessioni di prova. Non sappiamo ovviamente quali potessero essere le intenzioni “dantesche” dei protagonisti di questa avventura musicale e se, in un’ipotetica versione finale, ci fosse qualcosa di più; dobbiamo quindi limitarci a semplici ipotesi.

New Trolls, *Ut* (1972)

Ut, quarto album dei New Trolls, testimonia un’ulteriore modalità di approccio del progressive italiano alla figura di Dante, un approccio che potremmo definire “teoretico”, anche se non va dimenticato che nell’album è presente un brano – *Paolo e Francesca* – che si ispira direttamente alla *Commedia*.

I New Trolls sono sicuramente tra i gruppi più noti del prog italiano. Fondato a Genova nel 1966, il gruppo realizzò già nel 1968, in collaborazione con Fabrizio De André e Riccardo Mannerini, un album di tutto rispetto: *Senza orario senza bandiera*. L’approdo al progressive lo si ebbe con *Concerto grosso per i New Trolls* (1971), lavoro artisticamente già maturo e indubbiamente originale. Sull’onda dell’ottimo risultato, nel 1972 il gruppo si ripropose con *Searching for a land*, album doppio, in parte registrato dal vivo, cantato interamente in inglese. L’album non ottenne successo tra il pubblico né ebbe riconoscimenti dalla critica; forse il progetto era troppo ambizioso; forse il pubblico non era ancora pronto all’impostazione internazionale del progetto.

Ut, uscito in quello stesso 1972 a pochi mesi da *Searching for a land*, fu quindi un album, per così dire, di ripensamento⁸ (il titolo sembra rimandare all’antico nome della prima nota della scala musicale). S’è detto come la suggestione dei gruppi britannici fosse assai diffusa; vuoi per liberarsi da questi ingombranti richiami, vuoi perché *Searching for a land* non aveva riscosso un grande successo, i New Trolls, con una radicale inversione di rotta, decisero di tornare sui loro passi e di farsi paladini di una “via italiana al progressivo”, ovvero di uscire dalla selva oscura dell’esterofilia musicale per guadagnare un’identità nazionale. Nell’interno della copertina – che porta tra l’altro i colori della bandiera italiana – troviamo una citazione tratta dal *Convivio*: «A perpetuale infamia e depressione delli malvagi uomini d’Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano, dico che la loro mossa

⁸ La presenza di fatto di due leader, Vittorio De Scalzi e Nico Di Palo, con sensibilità e visioni legittimamente non sempre coincidenti, si fece sentire in questa fase della storia del gruppo genovese.

viene da cinque abominevoli cagioni. La prima è cecitade di discrezione; la seconda maliziata escusazione; la terza cupidità di vanagloria; la quarta, argomento d'invidia; la quinta ed ultima, viltà d'animo, cioè pusillanimità» (*Convivio* I, XI, 1-2).

Dante dedica parte del primo trattato del *Convivio* alla difesa e alla valorizzazione del volgare; per sostenere le ragioni del volgare, Dante non esita a scagliarsi con decisione contro i suoi detrattori: appunto i «malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui e loro proprio dispregiano».

La citazione, letta nel contesto dell'evoluzione del rock progressivo in Italia, non lascia dubbi: i tempi – sembrano affermare i New Trolls – sono maturi per abbandonare i sogni britannici e ricercare una via italica al rock, in faccia ai detrattori e agli esterofili.

L'omaggio a Dante continua e si integra attraverso la presenza nell'album di un brano dedicato al noto episodio del V canto dell'*Inferno*, quello di Paolo e Francesca.

La presenza nel gruppo del tastierista di formazione classica Maurizio Salvi, che duetta a perfezione con le fughe hard della chitarra di Nico Di Palo, fa sentire i suoi benefici effetti. Quest'ultimo poi non è da meno e mette in mostra tutto il suo virtuosismo proprio in *Paolo e Francesca*, dove con la sua chitarra giunge addirittura ad imitare la voce umana.

Metamorfosi, *Inferno* (1973)

I Metamorfosi nacquero nel 1970 sulle ceneri dei Frammenti. La prima formazione comprendeva dunque la nuova acquisizione Davide “Jimmy” Spitaleri (voce, flauto), Enrico Olivieri (tastiere, voce, flauto), Luciano Tamburro (chitarra), Roberto Turbitosi (basso, voce), Mario Natali (batteria, percussioni). Il 29 maggio 1972 vide la luce ...*E fu il sesto giorno*, definito da parte della critica un album “beat-cattolico”. I brani di questo primo album pongono al centro l'uomo con i suoi limiti e i suoi errori, le sue paure e le sue speranze. L'etichetta di beat-cattolico (oggi forse suonerebbe meglio “cattobeat”) suona preconcepita, è stata talvolta avvertita come un limite e non tiene conto della vivacità che allora caratterizzava anche molti degli ambienti giovanili legati alle parrocchie e agli oratori.

Il secondo album, *Inferno*, uscì otto mesi dopo, il 30 gennaio 1973 e si impose immediatamente al pubblico e alla critica.

Già in origine si poteva intuire che l'album poteva essere il primo di una trilogia dantesca e che all'*Inferno* sarebbero dovute seguire le altre due can-

tiche. La qual cosa sarebbe effettivamente avvenuta, ma con una scansione e con tempi che allora nessuno avrebbe potuto immaginare.

Nel panorama del prog, quello dei Metamorfosi è il rapporto più organico e articolato con la *Commedia*. Così come quello di Dante, anche quello dei Metamorfosi è stato un percorso, ogni tappa del quale ha finito per acquisire una sorta di propedeuticità rispetto all'esperienza successiva (cosa che peraltro è lecito supporre sia accaduta a Dante stesso).

Inferno è un viaggio verso il baratro delle contraddizioni dell'Italia dei primi anni Settanta; così, accanto agli avari e ai lussuriosi dei gironi danteschi, incontriamo spacciatori, razzisti, uomini di potere, i nuovi protagonisti delle bolge novecentesche. C'è un'evidente tendenza all'attualizzazione della *Commedia* attraverso una rilettura del poema alla luce del presente, così come poteva apparire alle giovani generazioni di allora. Si trattava di un atteggiamento culturale ben diffuso, soprattutto negli ambienti giovanili legati al mondo cattolico e a quello delle parrocchie⁹.

Nell'album emerge la fantasia compositiva di Spitaleri e Olivieri, i leader della formazione, capaci di interpretare la *kénosis* dantesca secondo i canoni di un progressive già maturo; l'abilità esecutiva del tastierista – l'album è di fatto una lunga ininterrotta suite affidata quasi completamente alle tastiere – è evidente: organi da chiesa, clavicembalo, pianoforte, hammond, moog, mellotron si incontrano, si mescolano, sfumano senza mai dare l'impressione della minima forzatura; indubbiamente questa ricchezza cromatica è una delle cifre dell'intero album e della musica dei Metamorfosi in genere. L'indispensabile tessitura ritmica è discreta, sobria, quasi essenziale, ma sempre perfettamente consonante con il percorso narrativo dell'album. Completa il quadro la voce di Spitaleri, riconosciuta come una delle più espressive ed intense del progressive italiano.

I testi sono essenziali, ma non banali; la trama musicale che li accompagna li veste alla perfezione, senza lasciare mai un'ombra o una smagliatura. C'è chi ha parlato di «leggero pietismo poetico»¹⁰: semmai si nota nei testi qualche ingenuità o qualche passaggio eccessivamente retorico; dobbiamo riconoscere che questo era il linguaggio dei tempi; e gli artisti sono necessariamente figli del loro tempo.

⁹ Si riascoltino, ad esempio, album come *Cielo rosso* del Gruppo Euangelion (1971) oppure *Ballata per un uomo* di Ruggero Perugini (1971), che però presenta già un'impronta più cantautorale; entrambi i lavori sono editi da EP-dischi.

¹⁰ *John's Classic Rock*, <http://classicrock.blogspot.com/2007/06/metamorfosi-inferno-1973.html>

Inferno è quindi un riuscitissimo esempio di concept album ed è da considerarsi una pietra miliare del rock progressivo italiano per livello compositivo, esecutivo ed espressivo. La prima stagione dei Metamorfosi si chiudeva paradossalmente sull'onda di questo successo; il gruppo, per motivi legati perlopiù alle vicende della loro casa discografica, si sciolse poco dopo l'uscita dell'album.

Black Jester, *The Divine Comedy* (1997)

Chiusasi la fase storica, dopo alcuni anni di silenzio, a partire dalla metà degli anni Ottanta cominciarono a riprendere forma esperienze artistiche e musicali che si ispiravano al prog; non si trattava di semplice revival (anche se ovviamente non mancava questa componente), ma, almeno nelle intenzioni dei protagonisti, del desiderio di riprendere il cammino interrotto.

Dall'innata tendenza alla contaminazione e dalla naturale evoluzione del genere, in particolare dall'incontro con l'esperienza dell'heavy metal (che pure a suo modo aveva caratterizzato la musica degli anni Settanta), tra le tante "etichette", andò sviluppandosi anche il cosiddetto progressive metal. Non è sempre facile stabilire confini e appartenenze; per semplificare diciamo che il progressive metal introduce nei linguaggi del progressive alcune delle tecniche espressive del metal; in particolare si nota un uso più enfatico della distorsione¹¹ nonché una presenza più "secca" e aggressiva delle percussioni. Si tratta tuttavia di una caratterizzazione di ordine generale; spesso risulta difficile inquadrare un gruppo in un genere o in un altro; talvolta l'orizzonte espressivo muta da un album all'altro o addirittura all'interno dello stesso album, se non addirittura dello stesso brano.

Quel che si è appena detto calza perfettamente se cerchiamo di definire Black Jester, uno dei gruppi storici del progressive metal in Italia.

The Divine Comedy (1997) è il terzo lavoro di Black Jester. L'album è "dantesco" suddiviso in tre parti, ognuna delle quali è a sua volta ripartita in suite più o meno lunghe: dieci per l'*Inferno*; quattro per il Purgatorio; sette per il Paradiso. I testi, tutti in lingua inglese, sono di Loris Furlan. *The abyss* (*Inferno*, 5) si ispira in maniera abbastanza diretta a una poesia di Charles Baudelaire (*Le gouffre*); *The flying ship* (*Paradiso*, 4) si ispira invece al noto componimento di Walt Whitman *O Captain! My Captain!* di cui nel testo

¹¹ La distorsione, e in genere la possibilità di ricorrere a tavolozze acustiche sempre più ricche e varie, si affermano ovviamente anche grazie ai progressi della tecnologia.

si riconoscono alcuni passaggi¹². Dal punto di vista musicale, vale quanto s'è detto sopra: Black Jester esemplifica perfettamente le caratteristiche del progressive metal; circa i testi, indipendentemente dal giudizio complessivo (l'album è un buon esempio di progressive metal), i riferimenti alla *Commedia* sono perlopiù liberi ed occasionali.

Citiamo di seguito alcuni passaggi dove è riconoscibile un qualche riferimento a Dante:

Behind that gate (Inf. III); *In the Judas' iceland it's time to change my way* e *Stoned smiles and iced tears* (Inf. X); *Harbour of sinners* (Purg. II); *The eagle of justice* (Par. V); *Divine Comedy* (Par. VI); *Epilogue for a white rose* (Par. VII).

Metamorfosi, *Paradiso* (2004)

Ventidue anni dopo lo scioglimento dei Metamorfosi, Enrico Olivieri e Jimmy Spitaleri decisero di portare a termine il discorso aperto con *Inferno* e all'inizio del 1995 riallacciarono i fili dell'esperienza dantesca. Nel 2004 vide la luce l'album dedicato al *Paradiso*. Rimettere insieme un gruppo dopo tanti anni poteva generare il sospetto di una "rimpatriata" pensata per rispolverare i fasti del passato. Nulla di tutto questo: *Paradiso* è un lavoro di gran pregio caratterizzato nel contempo da coerenza di ispirazione e da rinnovamento stilistico. Le tastiere di Enrico Olivieri e la voce di Jimmy Spitaleri sono ancora una volta la struttura portante del concept, ben sostenute dalla batteria (Fabio Moresco) e dal basso (Leonardo Gallucci); assenti invece – fatto abbastanza inusuale in un gruppo progressive – le chitarre elettriche (Gallucci si serve invece in alcuni brani della chitarra acustica).

Viene naturale chiedersi il motivo per cui i Metamorfosi non abbiano seguito la naturale sequenza delle cantiche dantesche, facendo precedere al *Purgatorio* il *Paradiso*. Non è da escludere che il diffuso pregiudizio – purtroppo ancora oggi abbastanza presente anche nella pratica dell'insegnamento scolastico – secondo cui il *Purgatorio* sia una sorta di cantica di passaggio, in un certo senso "l'anello debole" della *Commedia*¹³, almeno in un primo tempo, possa avere dissuaso i Metamorfosi dall'affrontare una cantica percepita come "poco rock", per rivolgersi, quasi alla ricerca di una sorta di «equilibrio tra gli

¹² I riferimenti a Baudelaire e a Whitman sono citati nel libretto allegato al cd.

¹³ Si tratta evidentemente di un ingiustificato pregiudizio; torneremo comunque sulla questione parlando appunto di *Purgatorio* (2016), l'album con cui i Metamorfosi hanno completato la trilogia.

opposti», al *Paradiso*¹⁴. Dalla prima esperienza dantesca erano passati parecchi anni; il *Paradiso*, per struttura e contenuti, non avrebbe permesso di replicare una rilettura in chiave di attualizzazione; nella terza cantica non ritroviamo la dimensione politico-sociale (quella ben testimoniata in *Inferno*); si vira invece in una dimensione che potremmo definire simbolico-esperienziale, mentre, dal punto di vista del linguaggio, prevalgono i toni lirico ed elegiaco. Questo fatto – per scelta cosciente o per semplice naturale conseguenza – mantiene la narrazione dei *Metamorfosi* più prossima al percorso dantesco, certamente di più di quanto non fosse avvenuto con la prima cantica.

Il Bacio della Medusa,
Discesa agl'Inferi di un Giovane Amante (2008)

Il Bacio della Medusa è nato nel settembre 2002 per iniziativa di Simone Cecchini, Diego Petrini e Federico Caprai. L'album *Discesa agl'Inferi di un Giovane Amante* è il secondo lavoro del gruppo¹⁵. Il materiale con cui Simone Cecchini, autore dei testi, è quello di uno dei canti più noti: il V dell'*Inferno*. La prospettiva è tuttavia particolare; la voce narrante non è infatti quella di Francesca, bensì quella di Paolo: «Siamo partiti da quella canzone e nell'idea iniziale si può leggere la vicenda di Paolo e Francesca però il percorso è diverso per quel che riguarda la globalità del concept della “Discesa agl'Inferi”. Si tratta di una “discesa agli inferi” non in un inferno di stampo religioso o quantomeno cattolico, ma di una discesa negli inferi della propria interiorità, come una sorta di esame di coscienza che porta inevitabilmente a conoscere sé stessi. Spesso pensiamo che il male ci venga da fuori o cerchiamo di additare l'altro dandogli la colpa dei nostri problemi, invece la bestia ringhia non su di noi ma in noi, come recita il titolo di una canzone del concept, e la bestia è il male»¹⁶.

¹⁴ Cfr. E. Olivieri cit. in R. Affatato, *Prog italiano e orizzonti interpretativi della Commedia: gli album Inferno, Paradiso e Purgatorio di Metamorfosi*, in «Dante e l'Arte», 6, 2019, p. 72. ISSN 2385-5355 (digital) e ISSN 2385-7269 (paper).

¹⁵ Nel primo album, del 2004 (che ha come titolo il nome stesso del gruppo), *Il Bacio della Medusa* si era confrontato con una poesia di Cecco Angiolieri: *Tre cose solamente m'ènno in grado*.

¹⁶ J. Attene, A. Nucci, *Intervista a Simone Cecchini* (<http://www.arlequins.it/pagine/articoli/corpointerviste.asp?chi=207>).

Anche in questo caso dunque, per quanto si tratti di un lavoro decisamente singolare e musicalmente di pregio, Dante rimane, per così dire, sullo sfondo, uno spunto ispirativo intelligentemente usato per proporre un percorso di idee, autonomo ed originale.

Colossus Project: *Inferno* (2008),
Purgatorio (2009), *Paradiso* (2010)

Nel quadro di una rinnovata attenzione per il prog, negli ultimi trent'anni sono sorti un po' in tutto il mondo riviste, blog, siti internet, associazioni di cultori. Degna di nota è «Colossus», rivista finlandese nata nel 1995; divenuta associazione, ha promosso nel corso degli anni, in collaborazione con l'etichetta francese Musea, alcuni interessanti progetti discografici. Tra gli altri quello che rilegge "progressivamente" l'intera *Commedia*: dodici cd – quattro per ogni cantica – in cui sessantuno gruppi di tredici paesi diversi (circa un terzo sono italiani) si confrontano con il testo – un canto, un personaggio, una situazione – della *Commedia*. Sono stati concordati alcuni criteri: durata massima del brano; scelta degli strumenti (preferibilmente originali degli anni Settanta); stile rigorosamente prog; testo nella lingua materna (qualche gruppo tuttavia ha usato l'inglese).

Non è possibile illustrare in poche righe un'esperienza musicale tanto varia e complessa, in cui tra l'altro, il testo dantesco si confronta con lingue e culture diversissime; riportiamo di seguito l'elenco dei soli gruppi italiani che hanno partecipato all'esperienza, suddividendoli per cantica e riportando accanto a ciascuno il numero del canto interpretato:

Inferno: Nuova Era I; Greenwall V; Atlantis 2001 VIII; Colossus Project X; Court XI; Wicked Minds XIII; Garamond XVI; Il Castello di Atlante XVIII; Consorzio Acqua Potabile XX; Notabene XXIV; Contrappunto Projekt XX-VII; Armalite XXVIII; Corte Aulica XXIX; De Rossi & Bordini XXXI.

Purgatorio: Kbridge II; Ten Midnight V; Soulengine VI; Atlantis 2001 VIII; Contrappunto Project IX; Sophya Baccini X; Nuova Era XII; Armalite XV; Colossus Project XXI; Mad Crayon XXIII; (Bonus track: Pasini & Ragozza).

Paradiso: Marco Lo Muscio, Introduzione; Nuova Era II; Greenwall III; The Redzen VII; Posto Blocco 19 IX; Faveravola XI; Armalite XII; De Rossi & Bordini XV; Kbridge XVIII; Colossus Project XX; Daal XXV; Atlantis 2001 XXXIII; Marco Lo Muscio, Chiusura.

Piet Mondrian, *Purgatorio* (2011)

Siamo fuori dai confini del prog; l'esperienza musicale di Piet Mondrian potrebbe essere genericamente ricondotta all'ambito indie, anche se presenta aspetti di spiccata originalità non rigidamente riducibili ad alcuna etichetta: si tratta davvero di un album interessante.

Il gruppo che ha registrato *Purgatorio* è composto da Michele Baldini (autore di musica e testi), Francesca Storai e Valeria Votta. *Purgatorio* è un concept liberamente ispirato alla seconda cantica della *Commedia*; delle nove tracce sette rimandano ai peccati capitali. Il percorso avviene a ritroso rispetto a quello dantesco, dato che l'album si apre con *Paradiso terrestre* e si chiude con *Antipurgatorio*; anche l'ordine dei peccati capitali, seppure non perfettamente, rovescia l'ordine del *Purgatorio* dantesco.

Sezione Frenante, *Metafora di un Viaggio /*
Arditi Voli Di Cervelli Attenti (2014)

Vale per Sezione Frenante quanto affermato a proposito del Giro Strano: anche Sezione Frenante, nella prima fase della sua storia, non giunse alla pubblicazione di un album. Il gruppo nacque a Venezia nel 1974 con il nome di Nuove Dimensioni; fu spesso chiamato a aprire concerti di gruppi allora più titolati, in primis le Orme, con le quali rimane tuttora un forte legame. Il gruppo si sciolse nel 1978. Nel 2006, riprendendo a lavorare su un progetto di ispirazione dantesca lasciato a suo tempo incompiuto, il nucleo originario di Sezione Frenante, assieme a due nuovi musicisti, ha pubblicato *Metafora di un viaggio*, rivisto e riedito nel 2017 con l'aggiunta di alcuni brani e l'integrazione del titolo. Dal punto di vista musicale siamo nell'ambito di un progressive classico.

L'ispirazione dantesca dei testi è molto libera e non certo immediata; di dantesco c'è «il lungo viaggio immaginifico che attraversa l'essenza dell'uomo»¹⁷. Dante peraltro non è l'unico ispiratore; Sezione Frenante afferma che «Il progetto iniziale si è ispirato al poema dantesco traendo suggestioni dalle opere di alcuni pittori e artisti del passato: Tintoretto, Hieronymus Bosch, Gustave Doré, i quali hanno bene rappresentato le gioie e i tormenti dell'animo umano»¹⁸.

¹⁷ <https://sezionefrenante.eu/music/>.

¹⁸ *Ibidem*.

Il successo della prima stampa ha portato ad una nuova edizione nel 2017, *Metafora di un viaggio Revisited-Arditi Voli Di Cervelli Attenti*.

Cherry Five, *Il Pozzo dei Giganti* (2015)

Cherry Five appartiene a pieno titolo al progressive storico degli anni Settanta; sotto la nuova etichetta si cela infatti la storia (piuttosto complessa, in verità) di un gruppo ben affermato in quegli anni, i Goblin, di cui si ricorda solitamente la colonna sonora di *Profondo rosso*. A distanza di quasi quarant'anni, sotto la guida del batterista Carlo Bordini e della voce Toni Tarrarini, il gruppo si è rimesso in cammino pubblicando appunto *Il Pozzo Dei Giganti*, album ispirato alla *Commedia*. Dal punto di vista musicale, siamo nel più classico del progressive; un ottimo elemento di novità è costituito dalla presenza al basso di Pino Sallusti, musicista di formazione jazz (scomparso improvvisamente, tra l'altro, poco dopo la registrazione dell'album e al quale appunto l'album è dedicato).

L'originale rivisitazione della *Commedia* è stata fatta scegliendo tre passi – uno per ogni cantica – apparentemente incongrui tra di loro: il canto XXXI dell'*Inferno* (dove si racconta di quel pozzo dei giganti, che ha dato poi il titolo all'album); il canto III del *Purgatorio*, quello dedicato a Manfredi; e infine il canto XV del *Paradiso*, il primo dei tre canti in cui spicca la figura di Cacciaguida, quello della “cerchia antica”, dove si vagheggia una Firenze d'altri tempi, città non ancora toccata dalla corruzione e dal malcostume, contrapposta ovviamente a quella che Dante conosceva. Ancora una volta dunque si fa sentire il richiamo dell'attualizzazione. Un posto di rilievo hanno le parti vocali (e di conseguenza i testi). I testi di Cherry Five sono in questo senso espliciti, soprattutto nel primo e nel terzo episodio; appaiono invece più “purgatorialmente” sfumati nella suite centrale, dove la dimensione collettiva della ricerca valoriale cede in parte il posto all'analisi introspettiva del personaggio; solo in *Terra rossa* il tormento interiore di Manfredi lascia il posto a una riflessione di ordine generale. Suggestiva è infine l'integrazione che i Cherry Five offrono al testo dantesco laddove fanno liricamente rivivere l'infanzia della figlia Costanza nella memoria del padre («...vadi a mia bella figlia, / genitrice de l'onor di Cicilia e d'Aragona») che in chiusura le rivolge un invito e un saluto nel quale si riconosce abbastanza agevolmente il «che qui per quei di là molto s'avanza» che chiude il canto III del *Purgatorio*.

Metamorfosi, *Purgatorio* (2016)

Purgatorio ha visto la luce il 14 ottobre 2016.

Nell'introduzione alla sua edizione del *Purgatorio*, Vittorio Sermonti¹⁹ mette in discussione – più che giustamente – il luogo comune che riterrebbe l'*Inferno* essere la cantica più vicina alla sensibilità moderna, il *Paradiso* quella più alta e sublime, ma anche più distante; il *Purgatorio* un sorta di passaggio «né carne né pesce» (sono parole di Sermonti); e quindi – diciamo noi – materiale imbarazzante e difficile da maneggiare per musicisti prog: «La scelta di Dante fu quella dell'*Inferno*. A noi piacque il nome “Inferno” perché eravamo in un contesto di protesta giovanile, dello strascico del '68, e potevamo quindi condannare e prendercela con personaggi politici e persone facenti parte del mondo del potere, mettendoli proprio nell'*Inferno*, dove Dante mise i grandi peccatori. Iniziammo così a comporre la prima opera»²⁰.

Sermonti invece rivendica per la seconda cantica un tasso di umanità (e quindi di vicinanza alla nostra condizione) forse anche superiore alle altre due: «Nessun poeta nessun teologo, forse nessun essere umano ha mai immaginato morti così minuziosamente, creaturalmente, dolcemente vivi»²¹.

Ebbene: questa stessa identica percezione la si coglie ascoltando l'interpretazione che i Metamorfosi danno della seconda cantica: certamente questo terzo loro lavoro dantesco è il più maturo e il più completo; fra i tanti lavori presi fin qui in considerazione è forse quello in cui si rileva qualcosa di più di una semplice “tangenza dantesca” e si intravede una sorta di più concreto contatto.

Quarantadue anni – tanti ne sono trascorsi dall'uscita di *Inferno* a quella di *Purgatorio* – non sono pochi; quarantadue anni che separano *Introduzione di Inferno* da *E rinnovato volo* (dove volo è da intendersi come voce verbale e non come sostantivo), il brano che chiude *Purgatorio*: è proprio quest'ultimo brano che, a mio avviso, rappresenta non solo la sintesi dell'intera cantica²², ma forse anche quella dell'intero percorso dantesco dei Metamorfosi. Giustificano questo giudizio non solo le modalità stilistiche e di esecuzione, ma

¹⁹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Purgatorio*, a cura di V. Sermonti, Milano 2000, p. VII.

²⁰ V. Salamina, D. Carriero, “*Purgatorio*” si chiude la trilogia dantesca nel segno del Prog, (intervista ad Enrico Olivieri, fondatore assieme a Jimmy Spitaleri dello storico gruppo progressive “Metamorfosi”), 10 aprile 2021 (<https://www.valleditrianews.it/2021/04/10/metamorfosi-con-purgatorio-si-chiude-la-trilogia-dantesca-nel-segno-del-prog/>).

²¹ Ivi, p. X.

²² Affatato 2019, pp. 85-86.

soprattutto quella piena sintonia con la “rivalutazione sermontiana” del *Purgatorio* dantesco di cui s’è detto sopra, che qui trova coronamento.

Così i Metamorfosi, partiti da un bisogno giovanile e quasi generazionale di denunciare i “mali del secolo”, coronato con *Paradiso* una sorta di compendio poetico e filosofico del percorso, riallacciano i fili con l’originario bisogno di attualizzazione, che guarda in una dimensione integrale alla condizione umana; è una lettura che trova una sintesi superiore proprio in chiusura di questa seconda cantica e in questo invito a riprendere il cammino («rinnovato volo» appunto).

Osanna, *Pape Satàn Aleppo* (2016)

Pape Satàn Aleppo è l’undicesimo album degli Osanna, gruppo storico del prog italiano.

Nel titolo dell’album, pubblicato nel 2016, e nell’omonimo brano di apertura, si esaurisce tutta l’ispirazione dantesca. L’album, dopo un breve prologo, si apre con un recitativo di Fiorenza Calogero che cita appunto l’incipit del VII canto dell’*Inferno*.

Nell’intervista rilasciata da Lino Vairetti, leader storico degli Osanna, a Arhos Entile di Yastaradio, dopo aver dato ragione della scelta del titolo, il leader di Osanna afferma:

«Questo [il riferimento a un saggio di Umberto Eco] mi ha ispirato a scrivere un testo tutto in napoletano che è una vera e propria metafora o parafrasi di questo canto dantesco. Un parallelo tra il girone dell’*Inferno*, con i suoi peccatori e dannati, e gli esseri umani spregevoli che popolano le nostre città, dai politici ai cittadini comuni che si distinguono per il loro egoismo, l’avidità, l’avarizia e tutti quei lati oscuri che creano solo degrado, disordine e malessere alla nostra società. Poi non mancano alcune citazioni come quella di Benedetto Croce: “Napoli un Paradiso abitato da diavoli”, e rimandi a filastrocche popolari napoletane molto famose che completano l’opera.

[...] Napoli come sempre è una città piena di contraddizioni ma ricchissima di fermenti creativi e culturali. È facile criticarla per i suoi aspetti legati alla sopravvivenza, al vivere quotidiano, dove è sempre protagonista la speranza e la rassegnazione, ma molto difficile distaccarsi da lei per la sua bellezza, la sua storia e la sua cultura, sia letteraria che artistica, e principalmente musicale. Nell’album precedente, *Paleopolitana*, contro le calunnie mediatiche che affermavano Napoli come capitale di degrado e di violenza urbana, noi

Osanna abbiamo lanciato una vera e propria dichiarazione d'amore per la nostra città, esaltandone le eccellenze. Con Pape Satàn Aleppe mettiamo in luce gli aspetti negativi legati non solo a quei politici corrotti che hanno creato malessere promuovendo tanto disagio, povertà e sottocultura, ma anche alla gente comune che con il proprio egoismo e la propria avidità ha contribuito a creare e sottolineare questi aspetti negativi. Per fortuna ci sono anche persone brave ed illuminate che riescono con il loro lavoro ad esaltare le qualità di una Napoli straordinaria e famosa nel mondo per la sua storia e la sua cultura millenaria. Noi Osanna siamo in sintonia con questa linea, e per dirla alla Pino Daniele, ci sentiamo come "portatori sani di napoletanità"²³.

Mutatis mutandis, tenuto conto del tempo trascorso, ritroviamo in questo album degli Osanna lo stesso sforzo di attualizzazione e la stessa attenzione alla realtà sociale, seppure circoscritta e in chiave partenopea, che animò all'inizio del 1973 *Inferno*, prima esperienza dantesca dei Metamorfosi.

Starbynary, *Divina Commedia*
Inferno (2017); *Purgatorio* (2018); *Paradiso* (2020)

Starbynary – stella binaria – è un gruppo nato nel 2012 per iniziativa di Joe Caggianelli e di Leo Giraldi; il nome intendeva esprimere la doppia anima creativa del gruppo ed è rimasto anche dopo l'abbandono di Leo Giraldi. Il primo album è del 2014: *Black Passenger*. Successivamente Starbynary si è interamente dedicato alla trilogia dantesca, interpretando in chiave musicale la *Divina Commedia*: nel 2017 è uscito *Inferno*, nel 2019 *Purgatorio*, nel 2020 *Paradiso*.

“Ufficialmente” Starbynary è schierato nell'ambito del progressive power metal; ma già si è detto quanto sia difficile muoversi tra le mille etichette. Afferma Luigi Accardo, tastierista della band: «[Queste etichette] sono delle vere e proprie gabbie, da un lato utili per fare un minimo di ordine nel gran marasma di generi e sottogeneri offerti dal metal, dall'altro fuorvianti perché interpretabili a piacimento. Non saprei dire se ci riconosciamo in un genere particolare, di sicuro le commistioni sono tante. L'ultimo disco, *Divina Commedia – Paradiso* è intriso ad esempio di contaminazioni derivate dalle

²³ <http://www.yastaradio.com/index.php/contenuti/recensioni/album-2/yasta-la-vista/10560-osanna-pape-satan-aleppe>.

sonorità che risalgono al Madrigale italiano del primo Seicento: dove inserirlo dunque nelle macro categorie sopra menzionate?»²⁴.

Al momento dell'uscita di *Paradiso*, la "struttura binaria" del gruppo è complessivamente confermata dal fatto che Joe Caggianelli è autore dei testi, mentre Luigi Accardo lo è delle musiche²⁵; Luigi Accardo è a sua volta musicista dall'anima "binaria": diplomato in pianoforte presso il conservatorio di Cagliari e in clavicembalo presso il conservatorio di Piacenza, vanta un prestigioso curriculum musicale in ambito classico, soprattutto come clavicembalista.

Ognuno dei tre album è articolato in undici pezzi; il totale – trentatré brani – è a modo suo un richiamo numerologico alla struttura della *Commedia*. Riguardo la scelta delle tematiche, il concept è così strutturato: nel cd dedicato alla prima cantica, Starbyrnary ha operato una scelta antologica dei personaggi e delle situazioni ritenute più significative; il *Purgatorio* invece è organizzato sulla descrizione della condizione e delle pene delle anime, sempre individuate attraverso una scelta antologica; il *Paradiso* infine, coprendo l'intera sequenza dei canti, raggruppati secondo la struttura della terza cantica.

Pur rimanendo confermata l'anima metal del gruppo, vi è ben riconoscibile l'influenza progressive. La testimoniano la costante ricerca di voci e linguaggi diversi: un uso frequente e caratterizzante del pianoforte; la presenza di strumenti della tradizione classica (violino, violoncello, flauto); di un soprano, di un tenore e di un basso; di un coro di voci bianche.

I testi sono prevalentemente in lingua inglese; si incontrano con discreta frequenza citazioni o rimandi (anche diretti) al testo della *Commedia*, talvolta anche in latino.

Claver Gold - Murubutu, *Infernum* (2020)

Siamo in questo caso in un ambiente artistico e musicale totalmente differente da quelli precedentemente visitati: quello del rap. L'album, che come si può intuire dal titolo si rivolge esclusivamente alla prima delle tre cantiche della *Commedia*, è frutto della collaborazione tra Claver Gold (al secolo, come si diceva un tempo, Daycol Emidio Orsini) e di Murubutu (pseudonimo di Alessio Mariani), rapper quest'ultimo che manifesta un approccio

²⁴ Intervista rilasciata da Luigi Accardo ad Alberto Trump (Italiadimetallo) il 21 marzo 2021 (<http://www.italiadimetallo.it/interviste/2021/03/21/starbyrnary>).

²⁵ Per quel che riguarda *Inferno* le musiche sono di Leo Giraldi e Luigi Accardo, i testi di Joe Caggianelli e Ivan Morari, autori, questi ultimi, anche dei testi di *Purgatorio*.

particolarissimo al mondo della letteratura, tanto che in proposito si parla di “letteraturap”²⁶; siamo comunque, sempre a proposito di etichette, nell’ambito di quello che nell’ambiente viene chiamato anche “conscious hip hop”, in sostanza un rap attento ai temi della vita sociale. I due artisti rivelano in egual misura una straordinaria capacità di strutturare un percorso poetico autonomo e personale, talora rimanendo fedeli, seppure nei limiti che il genere e la tecnica esecutiva permettono, all’itinerario dantesco, servendosi – è il caso, ad esempio, del brano di apertura, *La selva oscura* – del testo di Dante; oppure riproponendo in un intelligente rifacimento della narrazione dantesca (questo approccio lo si nota, ad esempio, quando il duo rilegge le vicende di Paolo e Francesca o quella di Ulisse); talaltra ricreando (ritorna qui quella tendenza all’attualizzazione che abbiamo incontrato per la prima volta nell’*Inferno* dei Metamorfosi) in chiave “conscious rap” personaggi ed episodi come quelli di Taide o di Pier della Vigna. Taide – personaggio secondario, citato quasi di sfuggita nella *Commedia* – diventa in questo caso una moderna “lavoratrice del sesso”; Pier della Vigna si allontana ancor di più dalla matrice dantesca, per inscenare un suicidio originato da una storia adolescenziale di bullismo.

Degno di attenzione è anche il penultimo pezzo, *Lucifero*: quello che in Dante rappresenta una sorta di sintesi disumanizzata ed emblematica del Male (tra Dante e Lucifero non è possibile e non vi è dialogo alcuno), diventa in *Infernum* la rappresentazione delle contraddizioni più profonde della natura umana; Lucifero soffre della sua condizione e per questo viene, in un certo senso, umanizzato. Lucifero non è più il Male assoluto; viene quasi “declassato”; come se egli pure fosse uno dei tanti dannati incontrati da Dante nel suo viaggio e nei quali, in un certo senso, fatta salva la condanna morale del peccato, l’autore ha riconosciuto tratti di una comune umanità.

Francesco Maria Gallo, *Inferno - Opera rock* (2021)

Francesco Maria Gallo, cantautore, autore televisivo, esperto di comunicazione ecc. ha pubblicato in occasione del Dantedì (25 marzo 2021) *Inferno-Opera rock*²⁷. L’album si compone di 11 tracce ed è stato inciso insieme a Ricki

²⁶ Alessio Mariani nella vita è docente di filosofia e storia e da sempre mescola la propria formazione letteraria con la produzione musicale.

²⁷ «Panorama» la definisce «un’opera rock electro sinfonica» (<https://www.panorama.it/lifestyle/Musica/francesco-maria-gallo-inferno-in-chiave-rock>).

Portera (chitarra), Pier Mingotti (basso), Stefano Peretto (batteria), Pietro Posani (chitarra), Simona Rae (cori e voce) ed Enrico Evangelisti.

Nell'album, Gallo interpreta l'*Inferno* come se fosse lo specchio del mondo d'oggi facendone la rassegna dei mali: corruzione, droga, malaffare, violenza, bullismo ecc. La lettura dei personaggi e delle situazioni che il cantautore prende in esame è personale, anzi personalissima e sicuramente susciterà qualche perplessità negli studiosi e nei cultori della *Commedia*; siamo del resto nel libero esercizio della creatività artistica e di quello che appunto è stato definito "dantismo creativo", qui esercitato attraverso libere interpretazioni letterarie e accostamenti alla cronaca.

Citiamo qualche esempio: la Medusa di *Inferno* IX viene "riabilitata" per assurgere a simbolo della condizione della donna vittima di violenza e di sopraffazione: «Doveva andare in Paradiso. Ho voluto raccontare la sua vera storia e trasformarla in una regina triste»²⁸. In un altro brano invece la vicenda di Pier della Vigna viene accostata a quella di Enzo Tortora. Si notano in questo percorso alcune discutibili letture storiografiche: «Il conte Ugolino della Gherardesca non fu un cannibale che mangiò i propri figli. Era un personaggio quasi visionario, un conte di Cavour del 1200. Il suo obiettivo politico era di unire le città-stato e gradualmente formare l'Italia. Presentò questo suo progetto all'arcivescovo Ruggieri, che sembrava d'accordo, ma che invece lo tradì, così venne condannato a morire di fame con i suoi figli. Il conte Ugolino, in quanto politico, non poteva essere un puro, ma non meritava l'Inferno. Dante lo mise all'Inferno perché era un suo grande avversario politico»²⁹. Il cantautore, circa la collocazione dei personaggi, si trova d'accordo con Dante solo a proposito di Ulisse, l'ingannatore per eccellenza – del padre, della moglie, della famiglia, dei Troiani – che però qui muore non «per seguir virtute e canoscenza», ma solo perché spinto da una spropositata ambizione personale.

Particolare è anche la lettura quasi edipica di *Lucifero*, che qui non è l'angelo ribelle, ma il figlio costretto alla disperazione dall'incomprensione del divino padre.

La sintesi di questa lettura, che – ripeto – è decisamente singolare, la ritroviamo nel penultimo brano, *Inferno*: Gallo alla fine del viaggio pone Dante di fronte a Lucifero che, sostituendosi temporaneamente a Minosse, accusa

²⁸ <https://www.modulazionitemporali.it/linferno-di-dante-diventa-unopera-rock-electro-sinfonica-intervista-a-francesco-maria-gallo/>.

²⁹ R. Usardi, *L'Inferno di Dante diventa un'opera rock electrosinfonica – Intervista a Francesco Maria Gallo*, 1° maggio 2021 (<https://www.modulazionitemporali.it/linferno-di-dante-diventa-unopera-rock-electro-sinfonica-intervista-a-francesco-maria-gallo/>).

l'Alighieri di essere egli stesso un ingannatore e lo destina al girone dei consiglieri fraudolenti: «In realtà non è una condanna al poeta Dante Alighieri, ma ho voluto rappresentare con la sua figura l'uomo che porta sulle sue spalle tutti i peccati del mondo e per questo è lui a pagare per tutti, l'ho elevato a simbolo dei peccati umani»³⁰.

Il brano di chiusura, *Desolazione*, ci riporta in maniera esplicita all'attualità; il testo si apre con un Padre Nostro rovesciato e irriverente in cui gli oranti (forse gli stessi peccatori) si rivolgono a Dio affinché non dia più fiducia all'uomo, e si chiude con la registrazione di una comunicazione di alcuni migranti con un centro di soccorso; i profughi invocano un aiuto che non arriverà: una visione effettivamente desolante e profondamente pessimistica.

³⁰ *Ibidem*.

Alessandra Zamperini

Il *Purgatorio* di Dante e le grottesche nella cappella di San Brizio a Orvieto

Come è noto, la Cappella Nova (o di San Brizio) nel duomo di Orvieto venne quasi interamente affrescata tra il 1499 e il 1504 da Luca Signorelli, autore di un potente ciclo con le storie dell'Anticristo e i Novissimi¹. La parte sulla quale ci soffermeremo concerne l'alto zoccolo al di sotto dei lunettoni istoriati. Nel plinto perimetrale a livello del pavimento, Signorelli raffigura dei *thiasoi* marini a monocromo; un fregio sommitale con ibridi e motivi antiquari, ma in un monocromo più polito, conclude il basamento. Nel mezzo, il pittore organizza dei pannelli a fondo giallo abitati da grottesche, incorniciati a finto porfido e divisi da lesene a loro volta decorate da candelabre, nei quali otto Uomini illustri emergono da finestre prospettiche.

¹ La decorazione della Cappella Nova o della Madonna, fondata nel 1409 e intitolata a San Brizio dal 1622, era iniziata nel 1447 con il Beato Angelico, che aveva affrescato due vele di una volta: L. Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze 1866, pp. 59-200; L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 332-333, 370-378, 406-410, 542; M. Carrà, *Gli affreschi del Signorelli a Orvieto*, Milano 1965; A. Chastel, *L'Apocalisse nel 1500: l'affresco dell'Anticristo nella cappella di San Brizio a Orvieto* [1952], in *Favole forme figure*, Torino 1988, pp. 213-226; E. Hall, H. Uhr, *Patrons and Painter in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55, 1992, pp. 35-56; J.B. Riess, *Luca Signorelli. La cappella San Brizio a Orvieto*, Torino 1995; *La Cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996; S. Nair James, *Penance and Redemption: The Role of the Roman Liturgy in Luca Signorelli's Frescoes at Orvieto*, «Artibus et Historiae», 22, 44, 2001, pp. 119-147; S. Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End-time*, Aldershot 2003; C. Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, University Park 2003; A. Wright, *Authority and Vision: The Painter's Position in the Cappella Nova at Orvieto*, «Renaissance Studies», 21, 2007, pp. 20-43; G.L. Delogu, *L'anima e la carne: la decorazione della Cappella Nova*, in *Luca Signorelli*, a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2012, pp. 87-95.

Fra gli Uomini illustri, solo Dante non pone alcun problema (fig. 1)². Ovidio e Virgilio, pur individuabili grazie ai tondi in monocromo che li attorniano, hanno suscitato qualche riserva. Altri sono ancor più dibattuti. Sul lato orientale, un uomo dai lunghi capelli biondi è distolto dalla scrittura. Interpretato come Virgilio o Stazio³, è stato identificato da San Juan in maniera convincente nell'evangelista Giovanni sulla scorta di due indizi cruciali: la diversa iconografia rispetto al presunto omologo Virgilio delle *grisailles* e l'assenza di corona laureata rispetto agli altri letterati⁴. Si può aggiungere che l'uomo sembra reagire a una "rivelazione", e dunque lascia intendere che Signorelli voglia segnalarci la rivelazione per eccellenza, l'Apocalisse, per svelarne l'autore⁵. Inoltre sono la prima e la seconda Lettera di Giovanni a parlare dell'Anticristo, il tema con cui inizia la sequenza dei lunettoni⁶. Che poi l'apostolo sia affiancato dai monocromi del *Purgatorio* dantesco si può spiegare proprio perché l'Anticristo e l'Apocalisse sono già evocati negli affreschi soprastanti. Infine, ci pare che lo sguardo del giovane si indirizzi verso i monocromi superiori accanto all'altare: i suoi occhi sembrano cadere dapprima sul

² Luzi 1866, p. 168; A. Venturi, *Luca Signorelli interprete di Dante*, Firenze 1921; *Signorelli e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano 1991; E.P. Nassar, *The Iconography of Hell: From the Baptistry Mosaic to the Michelangelo*, «Dante Studies», 111, 1993, pp. 98-101; P. Castelli, *Immortales animae: gli uomini illustri di Orvieto e l'esegesi dantesca*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 215; R.B. Herzman, «Visibile parlare»: Dante's «Purgatorio» 10 and Luca Signorelli's San Brizio Frescoes, «Studies in Iconography», 20, 1999, pp. 155-183; M. Villa, *L'ombra della carne nel Purgatorio dantesco. Un percorso tra letteratura e arti figurative*, «Rivista di Studi Italiani», 33, 1, 2012, pp. 1-33; S. Maddalo, *Poesia in figura. Dante e Luca Signorelli*, in «Pot Pourri». Studi in onore di Silvana Ferreri, a cura di G. Platania, Viterbo 2016, pp. 337-352; M. Villa, *Signorelli e il Purgatorio "visualizzato" ad Orvieto*, «Dante e l'arte», 3, 2016, pp. 121-142; T. Holler, *Dante's Verbal Images and their Pictorial Afterlife: Visualizing the Otherworldly Space in Terni and Orvieto*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, dir. par A. Beyer et alii, Turnhout 2017, pp. 53-75; C. Cieri Via, «Visibile parlare»: le immagini silenziose della «Commedia» di Dante negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto, «Immagine & Parola», 1, 2020, pp. 71-95. Il protagonista della decorazione è invece Virgilio, che sarebbe stato ritratto nell'immagine, oggi perduta, dietro l'attuale altare, secondo D. Loscalzo, *Le fondamenta dei classici*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 191.

³ Luzi 1866, p. 175 (Virgilio); Riess 1995, pp. 106, 109 (Stazio); Loscalzo 1996, p. 199 (Stazio); Herzman 1999, pp. 157, 177-178; Cieri Via 2020, p. 81 (Stazio).

⁴ R.M. San Juan, *The Function of Antique Ornament in Luca Signorelli's Fresco Decoration for the Chapel of San Brizio*, «RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review», 12, 2, 1985, p. 239; Ead., *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 82-83.

⁵ Gli stessi attributi dell'evangelista ritornano nella pala di Domenico Maria Muratori nella cappellina della Maddalena, raffigurante i Santi Carlo, Giovanni Battista, Giovanni evangelista, Maria Maddalena e Agnese (1724).

⁶ C. Gerbrón, *Les fresques de Signorelli à Orvieto: «toutes les histoires de la fin du monde selon une invention bizarre et capricieuse»*, «Communio», 6, 260, 2018, p. 84.



1. Luca Signorelli, *Dante Alighieri*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

sogno dell'aquila nel IX canto del *Purgatorio* dove il rapace ricorda che Dante aveva chiamato Giovanni «aguglia di Cristo»; quindi verso il quadrilungo con la *Carità*, un rimando alla virtù teologale da lui simboleggiata nel *Paradiso*⁷.

Sulla medesima parete, presso la cappellina della Maddalena, Signorelli raffigura un uomo calvo (fig. 2). Riconosciuto per lo più in Omero o Cicerone, non risulta che ne sia mai stata notata la somiglianza con l'*Abacuc* di

⁷ *Par.* XXVI, 1-66.

Donatello (fig. 3)⁸. Ovviamente, ciò non implica che si tratti dello stesso personaggio, ma piuttosto che il riecheggiamento serva a Signorelli per segnalare un profeta. Un candidato, allora, potrebbe essere Ezechiele, al quale Dio aveva dato un ordine ben preciso: «Prendi una spada affilata, usala come un rasoio da barbiere e raditi i capelli e la barba» (5, 1). Se si accetta la presenza di san Giovanni, d'altronde, sarebbe coerente avere un profeta del Vecchio Testamento accomunato da visioni apocalittiche con il "profeta" del Nuovo Testamento. Senza contare che alcune soluzioni della cappella sembrano ispirate da Ezechiele: nella *Resurrezione della carne*, le ossa disseminate evocano la loro imminente ricomposizione al corpo rifacendosi a un passo del profeta (37, 3-10)⁹; Signorelli colloca il *Finimondo* sopra l'ingresso, nel lato nord, così come, secondo Ezechiele, i messaggeri della distruzione sarebbero giunti dalla «porta superiore che guarda a settentrione» (9, 2).

Dei tre tondi monocromi, quello in basso presenta un guerriero, ma non è leggibile nella sua interezza. Il tondo ad altezza centrale descrive due imputati, con le mani legate dietro la schiena. Potrebbe rimandare a un paio di passi di Ezechiele, che trattano di due individui-tipo per dimostrare che la colpa è sempre individuale dinanzi al giudizio: chi agisce male sarà punito, chi agisce bene sarà premiato (18, 19-20; 33, 12-13)¹⁰. Il tondo nella sezione superiore raffigura degli uomini con le braccia al cielo; il primo è in ginocchio per terra, la donna dietro di lui si sta abbassando: dato il carattere di esaltazione dei gesti, potrebbero essere gli Israeliti salvati da Dio che mostra la «sua santità davanti ai loro occhi» (*Ezechiele* 36, 23).

Nella parete di fronte vi sono Ovidio e Virgilio, che descrissero i viaggi nell'oltretomba richiamati nei relativi tondi¹¹. Accanto alla cappellina del Compianto, compare un giovane, con un serto di quercia e ghiande. Le fattezze efebiche paiono adattarsi a Lucano, autore della *Pharsalia* e morto a 27

⁸ Luzi 1866, pp. 169-170 (Omero); Gizzi 1991, p. 133 (Omero); San Juan 1989, p. 81 (Omero); Riess 1995, pp. 106, 108 (Cicerone); D. McLellan, *Tra culto e ruolo civico: una lettura degli affreschi di Luca Signorelli nel duomo di Orvieto*, «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 50-57, 1994-2001, p. 370 (Stazio); Loscalzo 1996, p. 192 (Sallustio); Castelli 1996, p. 218 (Cesare).

⁹ Gerbron 2018, p. 88.

¹⁰ È il concetto rappresentato anche dalla scelta del pentimento consapevole della Maddalena, a cui è dedicata la cappellina accanto: Nair James 2001, p. 129.

¹¹ Per Virgilio: Luzi 1866, p. 190 (Orazio); San Juan 1985, pp. 239-240 (Virgilio); Riess 1995, pp. 106, 108 (Virgilio). Per Ovidio: Luzi 1866, p. 187; San Juan 1985, pp. 78-81 (le *grisailles* vengono dal *Ratto di Proserpina* di Claudiano e dall'*Ovidio moralizzato*); Loscalzo 1996, p. 207 (Claudiano); Riess 1995, pp. 27, 106 (Ovidio).

anni (fig. 4)¹². Secondo altri, si tratterebbe di Tibullo, la cui bellezza fu elogiata da Orazio (*Epistole*, I 4), anch'egli deceduto prematuramente, quantunque non come Lucano¹³. A nostro avviso, le lotte fra coppie di ignudi nei due monocromi sopravvissuti – anche nel gruppo più numeroso si riconoscono quattro sottogruppi di due individui ciascuno – sembrano meglio sintetizzare il carattere fratricida delle guerre civili raccontate da Lucano e ben si adattano alla cappellina in cui sono raccolti i resti dell'orvietano Pietro Parenzo, ucciso da concittadini eretici nel 1199¹⁴.

Semmai, resta da spiegare perché il giovane sia dotato di quercia e ghiande. Secondo Lucano e Plinio, quel tipo di corona era riservato ai soldati che avessero salvato un cittadino romano e, pertanto, aveva un valore civico. È dunque plausibile che il serto fosse ritenuto appropriato in prossimità della cappellina dove erano custodite le reliquie dei patroni del Comune¹⁵.

Al contempo, non ci risulta che la corona di quercia e ghiande sia mai stata associata allo stemma dei Della Rovere (fig. 5). In prima istanza, il riferimento avrebbe potuto riguardare Giorgio della Rovere, un parmense che fu vescovo di Orvieto dal 1476 al 1505¹⁶. Sebbene non emergano parentele con la più famosa casata di Savona («forte consanguineus» lo definisce Marabottini, nessun accenno nelle genealogie di Litta), il prelado avrebbe potuto fare proprio lo stemma, visto che risulta assai vicino a Sisto IV, il quale lo nomina *curator ecclesiarum urbis* nel 1474, lo invia per controlli a Loreto nel 1476 e ascolta una sua messa nella Cappella Sistina nel 1480¹⁷.

¹² Luzi 1866, p. 193 (Lucano); San Juan 1989, p. 82 (Lucano); Gizzi 1991, p. 133 (Lucano); Riess 1995, pp. 106, 110-111 (Lucano); Castelli 1996, p. 219 (Lucano).

¹³ Loscalzo 1996, p. 194-196 (Tibullo); C. Cieri Via, *La Commedia di Dante in immagini nell'arte del Rinascimento*, «Critica del testo», 14, 2, 2011, p. 594 (Tibullo); Ead. 2020, p. 78 (Tibullo).

¹⁴ McLellan, 1994-2001, pp. 366-368.

¹⁵ *Phars.* I, 356-358; *Nat. Hist.* XVI, 6-7. La cappellina, nella quale erano sepolti i santi Faustino e Pietro Parenzo, possiede un valore civico per McLellan 1994-2001, pp. 365-373. Aveva invece una connotazione antieretica per Riess 1995, pp. 16-17.

¹⁶ Sul prelado, che ebbe come coadiutori Enrico Bruni, Giovan Battista Orsini, Gentile Bagliolini e Giorgio Bocconi di Parma: F. Marabottini, *Catalogus Episcoporum Urbisveteris*, s.l., 1667, pp. 17-18; G. Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*, Roma 1791, p. 51; L. Giuliani, *La pievania di Castelgiorgio: alcune notizie storiche*, «Colligate fragmenta. Bollettino storico della diocesi di Orvieto-Todi», 4, 2012, p. 3.

¹⁷ M.L. Madonna, *L'architettura e la città intorno al 1475*, in *Roma 1300-185. La città degli anni santi. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1985, p. 103; C.L. Frommel, *L'architettura del santuario e del palazzo apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, Loreto 2018, pp. 34, 106; C. Cavicchi, *Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV*, «L'Atelier du Centre de Recherches Historiques», 10, 2012, <https://doi.org/10.4000/acr.4386> (ultimo accesso 16 aprile 2021), § 22.



2. Luca Signorelli, *Ezechiele* (?). Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

3. Donatello, *Abacuc*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, particolare.

Di rimando, tale prossimità non escluderebbe dei riflessi sulla stessa stirpe pontificia, tanto più se questa sezione fosse stata eseguita verso il 1503, ovvero dopo l'ascesa al soglio pontificio di Giuliano della Rovere. Se invece il dettaglio fosse stato eseguito durante il regno di Alessandro VI Borgia, notoriamente avverso alla famiglia ligure, la corona ghiandifera avrebbe potuto ricordare il vescovo cittadino e più velatamente la casata di Sisto IV. Con essa, del resto, Signorelli aveva intessuto proficui rapporti: nel 1481-1482, aveva lavorato nella Cappella Sistina; tra il 1482 e il 1485, aveva decorato la sacrestia di San Giovanni a Loreto, dove spicca lo stemma di Girolamo Basso della Rovere, vescovo di Recanati dal 1476 al 1507, che, secondo San Juan, potrebbe aver favorito l'arrivo di Signorelli a Orvieto¹⁸. Quest'ultima ipotesi è sicuramente da approfondire, visti i contatti di Giorgio della Rovere.

Nondimeno, più che i rapporti personali di Signorelli, conta l'interesse dei Della Rovere per Orvieto, che pure andrebbe approfondito ma che intan-

¹⁸ San Juan 1989, p. 71, nota 1. Nel 1507, Signorelli dipinse il polittico di Arcevia per il cardinale Marco Vigerio della Rovere. Al fine di evidenziare gli interessi della famiglia in zone limitrofe, segnaliamo che il cardinale Domenico della Rovere, un aristocratico torinese affiliato al ramo savonese, aveva patrocinato i rifacimenti della cattedrale di Montefiascone dal 1483 almeno fino al 1496, in qualità dapprima di vescovo, poi di commendatario perpetuo: M.G. Aurigemma, *L'architettura e la storia*, in M.G. Aurigemma, A. Cavallaro, *Il palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999, p. 10.



4. Luca Signorelli, *Lucano* (?). Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

5. Stemma Della Rovere. Roma, San Pietro in Vincoli.

to può essere intuito rileggendo in maniera retroattiva un paio di circostanze. Basta ricordare la devozione che i papi della famiglia dimostrarono per il miracolo di Bolsena, del quale nel duomo si conservava il corporale bagnato dal sangue di Gesù: Sisto IV aveva scritto il trattato *De sanguine Christi* e Giulio II volle ricordare il prodigio del 1263 in un celebre affresco nella Stanza di Eliodoro¹⁹. Persino l'interesse per Dante trasmigrò nei palazzi vaticani e il Fiorentino compare sia nella *Disputa del Sacramento*, sia nel *Parnaso*, nelle vesti di teologo e poeta, le stesse caratteristiche che lo connotano a San Brizio (figg. 6-7)²⁰. Qualora si pensi al breve lasso di tempo intercorso tra i lavori di Orvieto e l'impresa di Raffaello in Vaticano, iniziata nel 1508, è difficile non includere tali elementi fra i debiti del giovane urbinato con Signorelli.

L'ultimo personaggio, un giovane con copricapo conico e fascia bianca, è solitamente identificato con Empedocle: così lo interpretava Luzi, dal momento che il filosofo compariva nella *Commedia*²¹. Se però si allenta l'ipotesi che Dante (o il *Comento* di Landino) sia la fonte primaria di Signorelli, l'identifi-

¹⁹ F. Hartt, *Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, «The Art Bulletin», 32, 2, 1950, pp. 120-121; Nair James 2003, pp. 30-31.

²⁰ K. Butler Wingfield, *Networks of Knowledge*, «Studies in Iconography», 38, 2017, p. 203.

²¹ Luzi 1866, p. 195 (Empedocle); Loscalzo 1996, p. 209 (personaggio generico); Castelli 1996, p. 220 (alter ego di Signorelli).



6. Raffaello, *Dante Alighieri*, dalla *Disputa del Sacramento*. Città del Vaticano, Sala della Segnatura, particolare.

7. Raffaello, *Dante Alighieri*, dal *Parnaso*. Città del Vaticano, Sala della Segnatura, particolare.

cazione può essere rimessa in causa e in virtù dell'abbigliamento – che ricorda il *Tolomeo* dello studiolo di Urbino o l'ultimo personaggio a destra nell'ottagono raffigurante *Ermete Trimegisto con lo zodiaco*, nella sala delle Sibille nell'appartamento Borgia – si può pensare a figure “orientali” come Zoroastro o Ermete Trimegisto, meglio inseribili in quella *concordia philosophica* di cui il Nostro aveva avuto un saggio a Firenze²². Se così fosse – visto che nulla si può dire dell'ottavo uomo, andato perso –, almeno un filosofo orientale completerebbe la teoria dei personaggi classici, del Vecchio Testamento e cristiani²³.

Incornicia gli Uomini illustri un ricco sistema decorativo (fig. 8). È stato suggerito che, per struttura e ornamento, esso si ispiri alle pagine miniate dei libri o alla cappella Strozzi di Santa Maria Novella²⁴. Altri hanno avanzato dei rimandi alle tarsie²⁵. Ci sembra, invece, che lo schema dei pannelli con

²² Anche nei confronti di Landino è opportuno parlare non di citazione diretta, bensì di «implicit model»: Herzman 1999, p. 172.

²³ Di *prisci theologi* parla Nair James 2003, pp. 138-143.

²⁴ San Juan 1985, pp. 235-236, 238.

²⁵ Chastel 1988, p. 214; C. Cieri Via, *Signa iudicium iudicantia. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, pp. 165-189, p. 165; Castelli 1996, p. 220.



8. Luca Signorelli, cappella di San Brizio. Orvieto, duomo.

motivi geometrici derivi dalla fusione di queste e altre esperienze, come i finti riquadri di Pinturicchio nella Sala delle Lunette nel palazzo di Domenico della Rovere (1490 c.; fig. 9).

Inoltre, la successione di tondo-quadrilungo nei pannelli accanto all'altare (fig. 10) riecheggia un'alternanza che compare sul soffitto dell'ambiente 42 della Domus Aurea (fig. 11)²⁶. Sebbene non sia sicura la conoscenza di questa sala, qualcosa di analogo doveva essere affiorato, poiché la stessa sequenza è impiegata da Filippino Lippi per la volta della capellina adiacente alla cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma (1493-1494)²⁷. Un sistema non perfettamente sovrapponibile, ma molto simile, si vede anche in «uno partimento duna volta anticho in Roma», nel *Taccuino senese* di Giuliano da Sangallo (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 13v; fig. 12).

Quanto alle grottesche, Signorelli attua un'originale fusione di temi classici e medievalescenti (fig. 13). Dacos ha individuato i debiti del pittore sia con la Domus Aurea (dal fondo giallo ai prigionieri, dalle aquile ai delfini), sia con il mondo medievale, ben rappresentato dai grilli, dalle creature trifonti

²⁶ I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002, p. 229.

²⁷ E. Parlato, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1985, pp. 170, 172, ricorda che il motivo presenta analogie con le volte degli atrii della sagrestia di Santo Spirito a Firenze e della villa medicea di Poggio a Caiano, realizzati da Giuliano da Sangallo nell'ultimo decennio del XV secolo.



9. Pinturicchio, *Sala delle Lunette*. Roma, palazzo di Domenico della Rovere.

e dai racemi a testa studiati da Baltrušaitis²⁸. Aggiungiamo che l'artista dà prova di conoscere le perdute cariatidi fitomorfe di Santa Costanza, citate nella specchiatura con Ezechiele²⁹, il meandro della sala di Achille a Sciro nella Domus Aurea (riprodotto pure nel collegio del Cambio, nella Libreria Piccolomini, nella Scuola d'Atene, solo per citare alcuni casi), la mezza figura umana che fuoriesce da una corolla, visibile nel pannello di Ovidio e desunta dal fregio severiano reimpiegato a San Lorenzo fuori le Mura.

La commistione fra classico e medioevale va considerata una potenzialità delle grottesche, per loro natura suscettibili di integrare con facilità persino mostri e ibridi estranei al repertorio antico. Il che, però, non svilisce l'abili-

²⁸ N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, p. 73; Ead., «Con ferrate e spiritelle», in *La Cappella Nova* 1996, pp. 225-227; J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris 1993 (ed. or. 1981), pp. 35-50, 111-124.

²⁹ La volta di Santa Costanza era oggetto di studio e le cariatidi citate nel testo sono schizzate nel foglio 4v del Codex Escurialensis: H. Egger, *Codex Escurialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1906, I, p. 59.



10. Luca Signorelli, *Successione tondo-quadrilungo-tondo*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.



11. *Motivi ornamentali*. Roma, Domus Aurea, Sala 42.



12. Giuliano da Sangallo, *Motivo antico*, dal *Taccuino senese*. Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 13v.



13. Luca Signorelli, *Grottesche*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

tà del pittore nell'aver saputo sfruttare tale natura, tanto più che l'artista si dimostra originale per un altro aspetto. È stato notato che la novità sostanziale di Signorelli consiste nell'aver dipinto le grottesche sulla parete, e non solo sui soffitti, nei fregi o sulle lesene, come era avvenuto sino a quel momento³⁰. Pure per tale evidenza, però, non si è sottolineato a sufficienza che essa aprì una strada assai fruttuosa. Dacos ha indicato un buon numero di lavori ispirati da Signorelli, fra i quali inseriamo anche le grottesche di Sodoma a Monte Oliveto Maggiore (1505-1508), che oltretutto riprendono l'abbinamento con i tondi monocromi³¹. Tuttavia, nei primi due decenni del Cinquecento, nessuno – nemmeno i pittori che guardarono più da vicino a Signorelli – distese le grottesche sulle pareti e, per avere il primo seguito in questa direzione, seppur con un approccio filologico diverso, bisognerà attendere Raffaello nella Loggetta del cardinal Bibbiena in Vaticano (1517).

³⁰ Dacos 1969, p. 73.

³¹ Ead. 1996, p. 231.

Comunque sia, Signorelli compie il passo inedito di porre davanti allo spettatore – e non di relegarli ai margini o alle volte – dei sistemi ornamentali che avevano avuto il biasimo di una fonte autorevole come Vitruvio. Perché mai l'artista non si cura di questo? Probabilmente, più forte delle critiche fu la possibilità di riecheggiare in chiave moderna i fregi trecenteschi della facciata o di emulare i classici, soprattutto adesso che, finalmente, dopo la scoperta del palazzo di Nerone, i pittori potevano studiare non statue e sarcofagi, bensì delle vere pitture. Inoltre, al posto dello sdegno di Vitruvio, ci si poteva confrontare con i più lusinghieri paragoni offerti da Plinio: Fabullo, che aveva legato il suo nome alla Domus Aurea, era «gravis et severus, idemque floridus ac umidus», così come Signorelli riusciva drammatico e austero nelle storie, energico e traboccante nei decori³². Zeusi era ricordato per i «monochromata ex albo», e con analoga abilità il Cortonese aveva impiegato il monocromo. Al pari di Aristifilo, celebre per i grilli, il Nostro aveva adottato varie figure singolari³³.

Non meno importante, riteniamo che all'origine della scelta ci possa essere stata anche la consapevolezza che le grottesche diffuse contribuissero meglio a completare il significato complessivo del basamento.

Lo zoccolo rappresenta il Purgatorio negli undici monocromi tratti dalla *Commedia*, e l'Ade quale sua prefigurazione nei tondi attorno a Ovidio e Virgilio, come dimostra Kline³⁴. Secondo le interpretazioni più diffuse, invece, le grottesche visualizzerebbero il contrasto tra materia e spirito, nel solco del pensiero ficiniano³⁵.

A nostro avviso, il primo assunto – vista la presenza di Dante – può essere accolto, mentre il rimando a Ficino combacia solo genericamente e, di conseguenza, per spiegare le grottesche occorre guardare a fonti più adatte al tema purgatoriale, da intendere in senso lato, come vedremo.

³² *Nat. Hist.*, XXXV, 120.

³³ Ivi, 64 e 114. In questo senso, il richiamo a Plinio suona complementare all'idea di Wright 2007, p. 35, secondo cui le grottesche sono frutto dell'invenzione poetica del pittore, che firma orgogliosamente con le sue iniziali nel pannello del cosiddetto Empedocle. Sull'influsso di Plinio nel Rinascimento cfr. S. Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Renaissance*, New Haven-London 2013.

³⁴ Dacos 1969, p. 74; Gilbert 2003, p. 115; Delogu 2012, pp. 93-94; J. Kline, *Orpheus, Aeneas, and Hercules in the Cappella Nova of Orvieto. A Study in Christian Typology in Renaissance Art*, in *Visual Typology in Early Modern Europe*, eds. D. Eichberger, S. Perlove, Turnhout 2018, pp. 117-131. Propende per una lettura alla luce del *De civitate Dei* di Agostino E. Paoli, *Il programma teologico spirituale del Giudizio Universale di Orvieto*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 72.

³⁵ Dacos 1969, p. 73. Per Riess 1995, p. 98, si tratta della raffigurazione del caos in fase di organizzazione, ma senza rimandi a Ficino.



14. Luca Signorelli, *Thiasos marino*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

Da un lato, allora, proviamo a ipotizzare che ci siano Ovidio e le *Metamorfosi*, il poema per antonomasia delle «forme mutate in corpi nuovi»³⁶. In particolare, Signorelli sembra aver fatto tesoro del mito di Deucalione e Pirra. Unici sopravvissuti al diluvio voluto da Giove per punire l'umanità corrotta, i due sposi lanciano sassi alle loro spalle per ripopolare il mondo, e «i sassi [...] cominciarono a perdere la loro fredda durezza, ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma»³⁷. Sono parole che convergono alle creature marine del basamento, nelle quali già l'ambientazione acquatica ammolisce la durezza della pietra simulata dalla pittura (fig. 14). Se Signorelli li colloca in basso, è perché gli ibridi sono per natura inferiori e soggetti a passioni incontrollate, tant'è che il pittore introduce anche delle dispute, seguendo un modello che si ritrova nella *Zuffa degli dei marini* di Mantegna (1480 c.) e nel soffitto dei Semidei di Pinturicchio, nel palazzo di Domenico della Rovere³⁸.

«Quindi, crebbero e divennero di natura più tenera, e allora cominciarono a intravedere delle forme umane, ma ancora mal rifinite, come se abbozza-

³⁶ *Met.* I, 1-2. Le traduzioni vengono da Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994. Sull'influsso delle *Metamorfosi* nel Rinascimento: P. Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven 2014.

³⁷ *Met.* I, 400-402.

³⁸ Diversa la lettura di Cieri Via 1996, p. 189, che indica nel *thiasos* un significato risurrezionale da legarsi, assieme ad altre immagini, all'Eucarestia e alla sua funzione salvifica. Cfr. anche Cieri Via, 2011, p. 598.

te nel marmo, similissime a statue appena iniziate. Poi, però, se c'era in loro una parte umida di qualche succo e terrosa, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido e impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome»³⁹. Immagini simili devono aver influenzato i nudi nelle candelabre e nel fregio sommitale, dove gli uomini convivono con creature e oggetti similmente ritratti nello stadio primordiale in cui emergono dalla pietra, perfetti in tutto tranne che per l'assenza di colore "naturale" (fig. 15).

«Quando dunque la terra, tutta fangosa per il recente diluvio, si riasciugò al benefico calore dell'astro celeste, partorì un'infinità di specie e in parte riprodusse le forme di una volta, in parte creò mostri sconosciuti»⁴⁰. Il fondo giallo delle specchiature non serve solo per citare la Domus Aurea, bensì pure si contrappone all'oro delle volte: mentre in alto splende la luce divina, nelle pareti, corrispondenti al mondo naturale, prevale la luce del sole, «astro celeste» che genera forme viventi e brulicanti.

Tuttavia la spiegazione ultima per l'esistenza di tanti esseri disparati non può venire da un pagano. Così, la offre Agostino: «Dio, creatore di tutti gli esseri, sa dove, quando e che cosa è o fu opportuno creare, così come conosce la bellezza dell'universo e la somiglianza o la diversità delle diverse parti che lo compongono. Ma chi non può contemplare l'insieme del creato, rimane offeso dalla difformità di qualche sua parte, perché ne ignora la coerenza e il rapporto con tutto l'insieme»⁴¹.

La diversità dei viventi narrata da Ovidio dopo il diluvio acquista una logica. Secondo il vescovo di Ippona, per quanto apparentemente incom-



15. Luca Signorelli, *Creature primordiali (candelabra)*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

³⁹ *Met.* I, 403-405.

⁴⁰ *Ivi*, 434-437.

⁴¹ *De civitate Dei* XVI, 8, 2. La traduzione è di C. Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena 1996, p. 51.

prensibile, tale diversità fa parte della creazione; anzi, è persino necessaria all'ordine e alla bellezza dell'universo.

Da ultimo, per comprendere perché le grottesche si dipanino proprio sulle pareti, si può ricorrere di nuovo a un passo di Ezechiele (8,10), nel quale il profeta descrive il tempio di Gerusalemme prima che arrivino i messaggeri della distruzione: «Vidi ogni sorta di rettili e di animali abominevoli e tutti gli idoli del popolo di Israele raffigurati intorno alle pareti». Come Ezechiele osserva il tempio prima della teofania finale che riporterà l'ordine, così Signorelli illustra rettili, mostri e idoli nella cappella-tempio prima che abbiano inizio gli ultimi, definitivi momenti del mondo raffigurati nei lunettoni⁴².

Rispetto a Ezechiele, però, il tono di Orvieto è meno negativo. Le grottesche non rappresentano il male da combattere, bensì – se accettiamo il tono purgatorio del basamento – una realtà depotenziata e momentanea, destinata ad altra perfezione: la terra di Ovidio e dei classici aspetta il ritorno dell'età dell'oro; così facendo, “prefigura” le creature di Agostino in attesa di essere redente, al pari del centauro che – come raccontava san Girolamo – pregava sant'Antonio eremita affinché lui e gli ibridi suoi simili fossero ammessi alla salvezza⁴³.

Dacos ipotizzava che i nudi nelle candelabre monocrome simboleggiassero le anime del Purgatorio⁴⁴. A noi pare che questi ignudi senza nome, come quelli nei tondi accanto alle cappelline, siano piuttosto dei paradigmi ideali: gli ignudi vicino a Lucano simboleggerebbero i pagani colpevoli di guerre fratricide; quelli vicino a Ezechiele testimonierebbero che chi segue le parole dei profeti può salvarsi; quelli delle candelabre, ispirati da Ovidio, indicherebbero l'umanità dei primordi, ancora indistinta per fede. Ciò che accomuna tutte queste figure monocrome è che rimangono degli attori incompiuti. Persino la nudità petrosa di *Giuditta*, simbolo di chi difende la patria in contrapposizione ai fraticidi di Lucano (questo ne chiarisce la posizione nella cappellina dei patroni), dimostra che la donna è *figura* di Maria, secondo l'esegesi biblica, ma senza la sua perfezione⁴⁵.

Come anticipato, le nostre riflessioni, pur non potendo soffermarsi su ogni aspetto, vogliono solo essere uno spunto per connettere Dante alle grottesche in una lettura più organica.

⁴² Ciò non sminuisce le tangenze con il *Judicium Dei supremum de vivis et mortuis* di Giovanni Sulpizio da Veroli (1506), su cui L. Teza, *Intorno alla Cappella Nova di Orvieto: Giovanni Sulpizio e la corte dei Piccolomini*, in Luca Signorelli 2012, pp. 97-107.

⁴³ Frugoni 1996, p. 53.

⁴⁴ Dacos 1969, p. 74. Riess 1995, p. 97, ritiene che le grottesche monocrome indichino la vittoria del cristianesimo sul paganesimo.

⁴⁵ Secondo C. Gilbert, *Signorelli and Young Raphael*, «Studies in the History of Art», 17, 1986, p. 121, la nudità della *Giuditta* dipende invece da una scelta estetica del pittore.

Per far questo, però, occorre precisare che il poeta è uno dei protagonisti, ma non “il” protagonista; la sua opera è, sì, la fonte per alcune soluzioni iconografiche, ma non è l’unica.

Tuttavia, la presenza del Fiorentino, da un punto di vista euristico, gioca un ruolo nodale per la comprensione dell’insieme. Ad esempio, il fatto che l’Alighieri si collochi nel lato est, il punto cardinale più prestigioso nell’orientazione chiesastica, autorizza a presupporre che anche gli altri due personaggi sulla medesima parete abbiano un legame con il messaggio giudaico-cristiano, a cui sono subordinate le altre culture, collocate su lati dal simbolismo meno “positivo”. Che, poi, il poeta di fronte a Dante sia Virgilio induce a ipotizzare relazioni reciproche tra gli Uomini illustri che potranno confermare o aiutare a scoprire la loro identità, soprattutto nel caso dei due che abbiamo tentativamente identificato in Ezechiele e Lucano.

In modo analogo, riconoscere Dante implica riconoscere le undici scene del *Purgatorio* dantesco; ma slegarsi da una visione pan-dantista ha consentito di armonizzare meglio i nessi reciproci del rimanente apparato figurativo e ornamentale dello zoccolo.

Non v’è dubbio, allora, che l’Ade dei Gentili sia una *figura* del Purgatorio, in quanto entrambi stati provvisori (da entrambi i vivi possono far uscire i morti); aggiungiamo che pure la conversione sollecitata dai profeti *sub lege*, con la promessa di attingere uno stato migliore, può essere considerata una prefigurazione dell’uscita dal Purgatorio verso la beatitudine. Per analogia, le grottesche – oltre che per l’apporto decorativo e antiquario – vanno lette non solo come materia contrapposta allo spirito, bensì pure come ibridi appartenenti alla creazione che attendono di essere aiutati a ottenere anch’essi la salvezza e che, pertanto, si trovano in una condizione transitoria coerente con il tema del Purgatorio.

Solo considerando che il Purgatorio di Dante è una parte del tutto, si coglie il valore del basamento nel suo complesso. Nel caso particolare delle grottesche, la loro condizione brutta costituisce il primo gradino biologico e storico della creazione, ma il loro stato provvisorio collima con la valenza di passaggio del Purgatorio, dell’Ade e della conversione offerta dai profeti. Se lette in un simile orizzonte, anche le grottesche possono acquisire quel fine didattico per il fedele che Nair James aveva ravvisato nella raffigurazione dei poeti e delle loro storie⁴⁶.

Nel suo insieme, insomma, il basamento rappresenta differenti stati transitori, uno dei quali è il Purgatorio dei Cristiani. Anche se si tratta solo di

⁴⁶ Nair James 2001, pp. 137-142, senza però prendere in considerazione le grottesche.

una parte del tutto, non v'è dubbio che evocarlo attraverso il poeta che lo aveva cantato così efficacemente e, al contempo, sintonizzarvi le grottesche fu un'idea assolutamente originale. Soffermarsi sul tema purgatorio in altro modo, magari ricorrendo alle scene narrative come era accaduto nella cappella Paradisi di San Francesco a Terni, avrebbe rischiato di riempire lo zoccolo di nudi, facendone un doppione dei lunettoni superiori, a scapito della loro straordinarietà e, di conseguenza, del loro impatto sul fedele.

Ciò nonostante, nella nostra interpretazione, Dante perde la supremazia che gli era stata attribuita nel pur legittimo entusiasmo ottocentesco, quando il poeta fu correttamente riconosciuto da Luzi, dopo che, nel secolo precedente, era stato addirittura confuso con Petrarca⁴⁷. Non per caso, il testo di Luzi, adamantino nell'asserire il protagonismo dell'Alighieri, usciva nel 1866, a ridosso dell'Unità d'Italia e un anno dopo il sesto centenario della nascita del poeta.

A distanza di tempo, però, l'Alighieri guadagna un riposizionamento che non nega affatto l'eccellenza della sua presenza in un ciclo come questo, ma che ci pare possa corrispondere meglio sia alla sua effettiva rinomanza fra XV e XVI secolo, sia all'organicità iconografica del basamento nella Cappella Nova⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. *Esatta descrizione del celebre duomo di Orvieto* (1714 c.), in L. Andreani, *Gerolamo Curzio Clementini e la descrizione della Cappella Nova*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 458.

⁴⁸ Per la fama del poeta, basti Castelli 1996, pp. 215-216. Oltre al *Comento alla Commedia* di Cristoforo Landino, scritto nel 1481, va ricordato che nel 1476 Lorenzo il Magnifico aveva chiesto di riportare a Firenze i resti del poeta; attorno al 1482-1483 Bernardo Bembo aveva incaricato Pietro Lombardo di predisporre la tomba del poeta a Ravenna: W. Stedman Sheard, *Bernardo e Pietro Bembo, Pietro, Tullio e Antonio Lombardo: metamorfosi delle tematiche cortigiane nelle tendenze classicistiche della scultura veneziana*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Milano 1995, p. 125. Secondo Riess 1995, p. 102, pure l'iconografia di Dante sarebbe ispirata dal ritratto scolpito da Pietro Lombardo per la tomba del poeta a Ravenna (1483).

Paolo Bertelli

«Ficcar lo viso per la luce etterna»: ritratti danteschi in età moderna e la ricostruzione forense del volto

Introduzione

In principio era il naso, e il naso era al volto di Dante, e il naso era Dante. Ed esso era accompagnato da una corona d'alloro, e da una cuffia rossa. La ritrattistica dantesca è un argomento ampio, alle volte largamente indagato, comunque foriero di novità. Se nello studio dei ritratti può esservi un elemento nuovo, legato ad un approccio multidisciplinare e ad un'evoluzione delle scienze, questo è il confronto tra opera d'arte e il "vero" volto del soggetto, che può essere ottenuto tramite una ricostruzione forense partendo dal cranio. Nel caso di Dante la fortuna è quella di avere, quale pietra miliare, il viso del poeta recentemente restituito, grazie al lavoro di Gabriele Mallegni, sulla base delle indagini scientifiche realizzate da un provato quanto graniticamente solido gruppo di lavoro. In questo contesto la proposta è di comporre un regesto (ovviamente non esaustivo) della ritrattistica dell'Alighieri, e ponderarla col dato fisionomico al fine di poter avvicinare alcune effigi al "ritratto reale" ed altre ad un più comune "ritratto ideale"¹.

¹ Mi è caro ringraziare Francesco Mallegni, amico di lunga data, che, quale paleoantropologo, ha avuto la possibilità di studiare, con un più ampio gruppo di lavoro, il cranio dell'Alighieri. Grazie anche a Gabriele Mallegni per la sua ricostruzione del volto di Dante. Un ringraziamento, infine, al personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze, per il significativo e generoso aiuto, e in particolare a Giuseppe Lettieri. È opportuno, inoltre, sottolineare che, sfortunatamente, la situazione di emergenza sanitaria dovuta alla pandemia tuttora in corso ha impedito ricerche bibliografiche più accurate (inoltre, per questioni di *brevitas*, la bibliografia è stata ridotta al minimo); è conseguentemente doveroso anticipare correttamente le mie scuse nel caso di significative mancanze.

Ante litteram: da Frassetto a Mallegni

Se il vero volto di Dante ha sempre navigato nell'immaginario collettivo secondo i tratti già descritti, va detto che solo in tempi relativamente recenti ha preso vita una ricerca basata su una seria metodologia forense per restituire con alta precisione la fisionomia del nostro letterato. Un primo passo fu quello di Fabio Frassetto². Lo studioso ebbe, infatti, l'onore di effettuare, insieme a Giuseppe Sergi, la ricognizione delle ossa di Dante nel 1921, in occasione del VI centenario della morte del poeta, poi condensata e descritta nel suo capolavoro indiscusso, il *Dantis ossa*³. Tale intervento fu alla base di un approfondimento scientifico che portò Frassetto a proporre una ricostruzione verosimile del volto di Dante, fino a giungere alla sceneggiatura cinematografica per una pellicola che, sfortunatamente, mai vide la luce, un documentario a carattere storico-scientifico che sarebbe stato di certo interesse nel contesto della produzione filmica dell'epoca (1938-1940). In compenso con l'aiuto dello scultore Alfonso Borghesani venne realizzato un busto di Dante che esprimeva la ricostruzione proposta da Frassetto. In un suo articolo del 1956 emerge, peraltro, come proprio in occasione della ricognizione, effettuata in segreto in una sala del Museo Dantesco, nacque l'idea di dar vita al busto oggi conservato presso il Museo di Antropologia dell'Università di Bologna: il confronto tra il cranio e il busto artistico di Napoli, presente nella sala nella quale si svolgeva l'operazione, risultava, infatti, inappropriato. Allo stesso modo agli occhi dell'antropologo risultò fallace anche la maschera funeraria che si riteneva tolta direttamente dal cadavere⁴. La ricognizione mise in luce la mancanza di parte dello scheletro, evidentemente perduto o asportato. E, in particolare, della mandibola che, come scriveva Frassetto «tanto esprime sui caratteri del volto»⁵. Lo studioso ebbe modo di esaminare il cranio di Dante rilevando oltre cento punti craniometrici, mettendone in risalto l'ampio volume e alcune particolarità. Per poter ricostruire il volto si servì anzitutto

² Per brevità basti: A. Cottignoli, G. Gruppioni, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante. Un antropologo fra arte e scienza*, Ravenna 2012, con bibliografia precedente.

³ Ora disponibile in una recente e adeguata ristampa: F. Frassetto, *Dantis ossa. La forma corporea di Dante. Scheletro, ritratti, maschere e busti*, ristampa anastatica a cura e con una prefazione di G. Gruppioni, testi di F. Gàbici e A. Cottignoli, Ravenna 2019.

⁴ F. Frassetto, *Dante, simbolo di libertà*, «La Libertà», 16 maggio 1953: «Fu precisamente quest'ultimo pezzo [il busto di Napoli], che tanto mal si accorda coi lineamenti e con le strutture del cranio, a far nascere nella mente di uno dei periti (il Frassetto) l'idea di ricostruire il volto di Dante, dato che gli era stato possibile conoscerne a fondo la vera impalcatura ossea».

⁵ Cit. in Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 27.

to delle fotografie e dei rilievi dei punti significativi, ma anche di due calchi realizzati, peraltro, furtivamente, in quanto non autorizzati, del palato e della parte mediana della faccia, ovvero di parti estremamente significative e più complesse da ricostruire⁶. A tutto questo aggiunse una mandibola appartenente ad un cranio, assai simile a quello dantesco, conservato nella raccolta del Museo di Antropologia di Bologna⁷. Modificando poi una base ottenuta dal calco di un ulteriore cranio compatibile con quello dantesco e opportunamente corretto, prese vita il cranio in gesso del poeta, attraverso il quale si poté realizzare la ricostruzione del viso⁸ (fig. 1).

In tempi più recenti, un secondo esperimento di ricostruzione del volto di Dante si deve ad un gruppo di studiosi capaci di esaminare il cranio del poeta con metodiche all'avanguardia; dai dati e dalle evidenze ricavate si diede forma al viso dell'Alighieri⁹. L'operazione era stata realizzata nel contesto delle celebrazioni della *Commedia* (2006), anche per avere un'idea più dettagliata della fisionomia del poeta attraverso le moderne tecniche diagnostiche, e questo col valore aggiunto di indagare la ritrattistica nota che mostra, di fatto, sensibili discrepanze. Senza considerare, come già accennato, la questione delle maschere funerarie, che si rivelano a tutti gli effetti essere non autentiche, piuttosto degli artefatti. La ricostruzione del volto è stata realizzata secondo metodologie forensi¹⁰, e anche qui ostacolata dalla mancanza della mandibola, che non è mai stata trovata. Un plusvalore di questo studio è stata la sua riproposizione *ex novo* in base ad un esemplare approfondimento basato su confronti e analisi¹¹. Non potendo procedere ad una ricognizione canonica,

⁶ I due calchi si conservano presso il Museo di Antropologia dell'Università di Bologna.

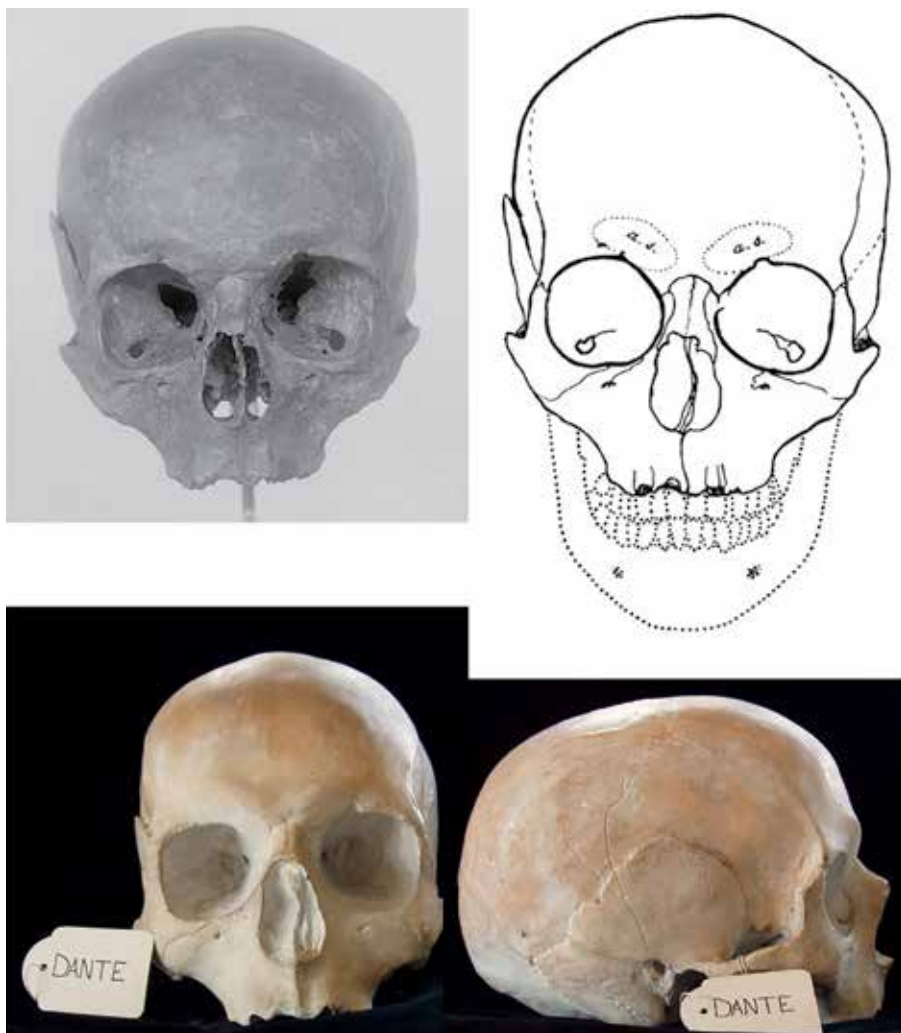
⁷ L'abbondanza dei punti craniometrici era funzionale alla ricostruzione del volto. Il volume rilevato, usando semi di miglio, era circa di 1700 cm³, dunque decisamente più ampio della media italiana ed europea (tra 1450 e 1550 cm³). La tipologia "razziale" (usando i termini in uso all'epoca) venne così descritta (anche per cassare il tentativo d'oltralpe di rendere Dante "germanico"): «Si può con validissimi dati confutare la interessata tesi teutonica che vorrebbe avocare alla razza nordica l'Alighieri. Dante è mediterraneo, sublime esponente di quella fulgida civiltà che ebbe svolgimento entro il triangolo che conobbe la talassocrazia egeica. La civiltà mediterranea fu la nutrice di tutte queste grandi culture europee». Cottignoli, Gruppioni 2012, pp. 28-33.

⁸ Ivi, pp. 94-97.

⁹ S. Benazzi *et alii* *The face of the poet Dante Alighieri reconstructed by virtual modelling and forensic anthropology techniques*, «Journal of Archaeological Science», 36, 2009, pp. 278-283.

¹⁰ Sulla metodologia di ricostruzione basti: J. Prag, R. Neave, *Making faces*, London 1997.

¹¹ Ricordo qui brevemente che dopo la sua morte a Ravenna, forse per un attacco di malaria, nel 1321, Dante venne sepolto nella chiesa di San Francesco. I resti rimasero nel sarcofago marmoreo probabilmente fino al 1515-1519 nonostante le numerose richieste di restituzione a Firenze. Proprio nel 1519 gli inviati dalla capitale dello Stato mediceo trovarono la tomba vuota, in quanto le ossa erano state trafugate dai monaci che ne avevano custodia. Il silenzio cala e dello scheletro di



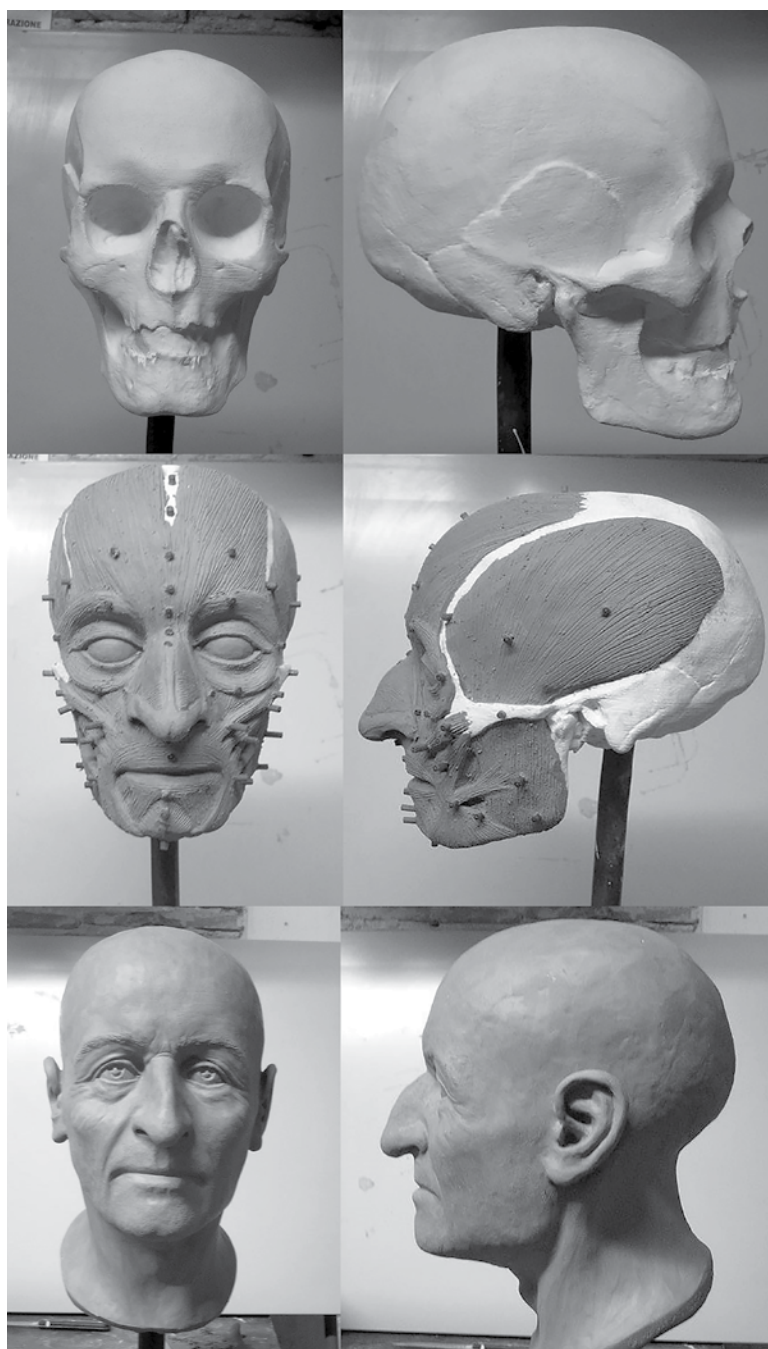
1. Il cranio di Dante in una fotografia storica e la sua restituzione grafica con il completamento ideale della mandibola. In basso: il cranio ricostruito da Fabio Frassetto (da Benazzi *et alii* 2009).

l'intervento degli studiosi (paleoantropologi e ingegneri) si è basato sul cranio in stucco realizzato da Frassetto nel 1921 e si è sostanzialmente suddiviso in due momenti: la ricostruzione del cranio, effettuata con tecniche innovative (fino ad ottenere un modello completo in 3D) e la riproposizione del volto (basata sul modello appena menzionato). L'esame del modello plasmato, realizzato grazie a Frassetto, ha mostrato una precisione altissima e una sostanziale coincidenza con le misure rilevate sull'originale. Tale manufatto è stato replicato attraverso laserscanner e stampa 3D; allo stesso modo è stata scandita e stampata una mandibola individuata nella raccolta del Museo di Antropologia di Bologna che mostrava caratteristiche compatibili col cranio dantesco ma ulteriormente adattata e plasmata in fase virtuale, al fine di poterla accordare al meglio con le ossa della testa ad essa connesse. Dopo la realizzazione di due modelli e di continui perfezionamenti, cranio e mandibola sono stati stampati in 3D. Su tale risultato è poi intervenuto lo scultore Gabriele Mallegni che ha proceduto alla ricostruzione del viso secondo il cosiddetto "Protocollo di Manchester", individuando 34 punti caratteristici, esaminando peraltro le tracce degli attacchi dei muscoli rimaste sulle ossa e ovviamente considerando l'età dell'Alighieri alla sua morte¹². Il viso è stato riproposto stendendo strati di plastilina che hanno dato forma ai singoli muscoli; un ultimo sottile strato è quello che ha ricoperto il tutto, riproducendo la pelle¹³ (fig. 2). Il risultato è stato quello di un viso «that morphologically conforms most faithfully to the anatomical traits of Dante's skull, which remain the most objective evidence of the poet's physical appearance» (figg. 3, 4). Val la pena di rammentare,

Dante non sembra averse notizia fino al 1865 quando vennero ritrovate, non lontano dal sepolcro marmoreo, in una cassa lignea. Questa riporta all'esterno l'iscrizione «Dantis Ossa – a me Fra Antonio Santi – hic posita – Ano 1677 die 18 octobris», e all'interno del coperchio: «Dantis Ossa – Denuper revisa die 3 Iunij 1677». In quell'occasione i resti furono studiati ed esposti. A distanza di un cinquantennio la ricognizione di Frassetto, effettuata nel 1921, ha offerto numerosi dati scientifici, i calchi e il cranio plasmato *ex novo*, elementi che sono alla base anche della ricostruzione del 2006.

¹² Ovviamente sesso, complessione ed età del soggetto hanno rilievo nella ricostruzione del viso, influenzando sullo spessore dei tessuti come pure sull'aspetto esteriore.

¹³ «The resulting facial model was provided with eyeballs whose size was dictated by the width of the orbital cavities, which are rather large in Dante's skull. The shape of the nose was influenced by the marked development of the nasal spine, the angulation of the floor of the nasal choanae and the convex course of the terminal part of the bony nasal profile, as well by as the leftward deviation of the nasal septum and the protuberance on the right nasal bone. The development of the lips was calculated according to the indices proposed by Wilkinson (2004). For the upper lip, the *ante mortem* loss of the incisors and right canine was taken into account, which would have resulted in a slightly retracted upper lip with respect to the lower one. Finally, in view of the poet's age at death (56 years), the skin was given the texture and wrinkles of a person in late middle-age» (Benazzi *et alii* 2009, p. 283).

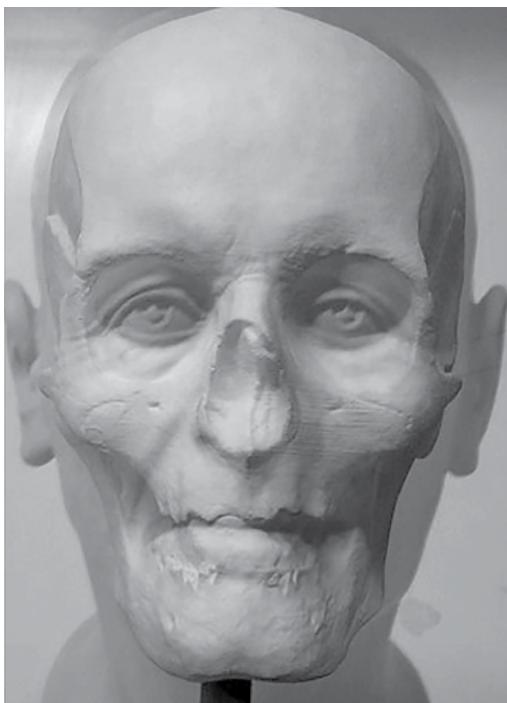




2. Il cranio e il volto di Dante ricostruiti durante lo studio del 2006/2007. In alto: il cranio di Dante realizzato con la stampante 3D; al centro: il posizionamento dei punti caratteristici e la stesura dei tessuti realizzata con la plastilina; in basso: il risultato finale della ricostruzione (foto G. Mallegni).

3. Il volto di Dante ricostruito da Gabriele Mallegni (foto P. Bertelli).

4. La sovrapposizione tra il volto di Dante ricostruito da Gabriele Mallegni e il modello del cranio di Dante. Tale metodologia consente di verificare la precisione nella ricostruzione dell'effigie dantesca (foto G. Mallegni).



infine, in questo contesto, che la ricostruzione realizzata da Gabriele Mallegni ha trovato una contestualizzazione artistica grazie alla scultura dedicata all'Alighieri e plasmata dallo scultore Luciano Massari (Villafranca in Lunigiana, Ms), che ripropone il volto del poeta secondo la ricostruzione fisionomica effettuata nel corso degli studi del 2006/2007.

Post fata resurgo: primi tentativi di verifica

Se per la pubblica curiosità e venerazione il vero volto di Dante è un catalizzatore d'interesse, per lo storico dell'arte vi è un plusvalore legato alla veridicità (o meno) dei tratti dipinti dagli artisti, e la comprensione di un'eventuale fonte. Tra i primi a cercare un paragone tra i tratti del viso dantesco e le opere che lo raffigurano è ancora il già menzionato Frassetto. Già durante le rilevazioni antropometriche lo studioso si accorse che la cosiddetta maschera funeraria di Dante, detta anche del Kirkup, non si doveva considerare né fedele né autentica. Allo stesso modo caddero anche il cosiddetto busto del Torrigiani del Museo del Bargello di Firenze, e quello ottocentesco di Vincenzo Vela (ovviamente alquanto tardo). Per quanto riguarda i dipinti, Frassetto ritenne convincente l'effigie dantesca dell'affresco cosiddetto di Giotto (cappella della Maddalena, palazzo del Bargello, Firenze), sia da un punto di vista antropologico, sia (per quanto possibile, alla luce anche delle teorie lombrosiane) psicologico. Positivo anche il riscontro con il ritratto del Codice Palatino¹⁴, ritenuto ancor più preciso di quello giottesco; più contenuta la somiglianza del ritratto vasariano¹⁵, mentre più distanti sarebbero le effigi dei codici Eugeniano e Riccardiano¹⁶, peraltro tra loro incompatibili. In seguito, Frassetto si convinse che sostanzialmente nessuna delle immagini dantesche rappresentava fedelmente l'Alighieri, impegnandosi di conseguenza nella ricostruzione del volto¹⁷.

¹⁴ Ritratto in miniatura alla carta II del Codice Palatino 320 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

¹⁵ Giorgio Vasari, *Ritratto di sei poeti toscani (Cavalcanti, Dante, Boccaccio e Petrarca e, in secondo piano, Cino da Pistoia e Guittone d'Arezzo)*, 1544, olio su tavola, 132,8 × 131,1 cm, Minneapolis, Institute of Arts, inv. 71.24.

¹⁶ Il primo è una miniatura del Codice Eugeniano (Vienna, Biblioteca Palatina), il secondo è l'immagine dipinta (attribuita a Giovanni del Ponte) sul verso del foglio di guardia del codice Riccardiano 1040 (Firenze, Biblioteca Riccardiana).

¹⁷ Cottignoli, Gruppioni 2012, pp. 35-38.

«Ficcar lo viso per la luce eterna»: il “vero volto” di Dante

La moderna ricostruzione del volto di Dante consente uno sguardo disincantato alla proteiforme ritrattistica dantesca, con la possibilità di gettare nuova luce su antiche opere e la facoltà di discernere i ritratti dell'Alighieri da ritratti ideali, nonché di identificare semplici abbagli che non superano in alcun modo la prova della verosimiglianza. Se, come accennato nell'introduzione di questo intervento, l'immaginario collettivo riconosce Dante in un qualsiasi naso sormontato da una berretta rossa¹⁸ e sovrapposto ad un libro, in realtà non molto si sa dalle fonti antiche circa l'aspetto del poeta. Celebre rimane la descrizione dell'Alighieri che Giovanni Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante* delinea: «Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso»¹⁹. E, immediatamente dopo, si racconta di come trovandosi l'Alighieri a Verona, venisse riconosciuto da una donna che menzionando il suo *Inferno*, lo apostrofò facendo riferimento al suo colorito: «Passando egli davanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse all'altre: “Donne, vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono?”. Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: “In verità tu dèi dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?”. Le quali parole udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotale opinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti». Un'indicazione interessante che rispecchia in qualche modo il colorito bruno che caratterizzava la carnagione di Dante giustificandola col calore e col fumo delle bolge infernali²⁰. Le evidenze emerse durante lo studio compiuto tra 2006 e 2007 por-

¹⁸ Sotto la berretta compare usualmente una cuffia bianca, mentre il corpo è ammantato dal lucco rosso, lunga veste maschile in uso a Firenze nel XIV secolo (chiusa al collo da ganci o nastri, con aperture laterali per le braccia e cadente a pieghe fino a terra) emblema dell'Arte dei Medici e degli Speziali, alla quale Dante apparteneva.

¹⁹ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, XX.

²⁰ *Ibidem*.

tano ulteriori contributi. Francesco Mallegni descrive l'Alighieri come uomo di statura media, per la sua epoca, con spalle curve e cadenti, che lo facevano apparire invecchiato anzitempo, con una possibile costituzione longilinea e arti relativamente lunghi rispetto al tronco, e caratteri fisici che ne denotavano forza e virilità. Il cranio è ampio, dolicomorfo, la faccia ortognata e allungata, con fronte vasta, dritta e alta. Le orbite sono grandi, il naso aquilino e prominente, mentre gli zigomi sono grandi e sporgenti. Da notare alcune asimmetrie nel cranio, nella faccia e in altre parti del corpo. La colonna vertebrale rivela un'osteofitosi, forse causa dell'andatura ricurva e di sofferenze fisiche²¹.

Alla ricerca del vero volto di Dante

La ritrattistica, come disciplina, si occupa del ritratto in sé, e in tutte le sue tipologie. Se per fare un Dante spesso è sufficiente un naso, una berretta con una cuffia e un libro, l'interesse antropologico e artistico per il vero viso dell'Alighieri, e la pertinenza o meno delle opere d'arte conosciute, sono certamente straordinari. Esaminando il florilegio di dipinti, miniature e sculture e confrontandoli con il busto realizzato da Mallegni e con la ricostruzione di Frassetto, è possibile avere un'idea della fedeltà dell'artefatto con quello che fu il vero volto di Dante²². L'esame avviene attraverso la comparazione

²¹ L'antropologo Fabio Frassetto indicava la statura dell'Alighieri in 164-165 cm, basandosi sulla lunghezza delle ossa degli arti, con una schiena curva e spalle cadenti, tanto da dover sembrare invecchiato prematuramente; cfr. Cottignoli, Gruppioni 2012, pp. 88-89.

²² Val forse la pena di rammentare che la ricostruzione forense, benché possa portare l'immagine proposta ad un alto livello di fedeltà (anche oltre il 90%), lascia, di fatto, alcuni punti interrogativi, soprattutto per quei tratti che non possono lasciare traccia sullo scheletro: lunghezza e colore dei capelli, colore degli occhi, alcune parti del volto (come la punta del naso o i lobi auricolari). Intorno al corpus di opere qui considerate, verrà tratta, per questioni di spazio, solo una selezione di quelle pittoriche più antiche o comunque significative. Menziono, almeno, alcune opere plastiche. Anzitutto la presunta maschera funeraria di Dante, detta di Kirkup. Il confronto per Frassetto non è sostenibile a causa di differenze significative nell'inclinazione della fronte, altezza e deviazione del naso (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 89), mentre nella ricostruzione di Mallegni si notano divergenze per quanto riguarda la fronte, il naso e la mandibola. Il Busto Torrigiani (Museo del Bargello), considerato riproduzione a forma perduta della maschera funeraria di Dante, mostra nei confronti della ricostruzione Frassetto una certa corrispondenza generale, ma discordanze nella fronte, piccola e obliqua, nello scarso oggetto del naso, nella piccolezza ed obliquità degli occhi; il naso risulta perfettamente simmetrico mentre quello di Dante aveva una notevole deviazione verso destra (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 90). A sua volta il busto di Napoli (Museo Nazionale, Napoli), quattro-cinquecentesco, è somigliante a quello Torrigiani ma con pecche esaltate nella morfologia della fronte e del naso (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 90). Tra le riproposizioni grafiche cito soltanto la miniatura alla carta II del Codice Palatino

tra l'opera d'arte e il viso ricostruito, direttamente o meglio sovrapponendo l'uno all'altro al fine di poter esaltare somiglianze o scarti. Sulla ritrattistica dantesca sono stati versati fiumi di inchiostro; paradossalmente però ci si è quasi sempre concentrati sull'immagine ideale del poeta, o su desiderate identificazioni, rendendo la vera effigie di Dante spesso un qualcosa di aleatorio, provato non scientificamente ma a sentimento, alle volte più teso a dimostrare la validità di un ritratto che la ricerca della verità. Per questioni di *brevitas* in questa sede si darà conto solo di alcuni esempi, da collocare tra il tardo Medioevo e l'età moderna. Questo percorso di ricerca si accosta a quello proposto da altri studiosi: oltre alle pagine che hanno fatto seguito alle ricerche paleoantropologiche già citate²³, credo sia da menzionare, in questo contesto, il pregnante studio di Maria Monica Donato, dedicato, con solido impianto, al ritratto da lei ritrovato diversi anni or sono al Palazzo del Proconsolo, a Firenze, ma estremamente significativo anche per aver raddrizzato e indirizzato la serie iconografica più antica, a partire dal Dante di Giotto, «da sempre ritenuto la sua prima e più illustre effigie monumentale»²⁴. Contributo cui accostare i recenti studi di Sonia Chiodo sui ritratti danteschi²⁵.

Ma tra ritratti reali e ideali vi sono anche ritratti sperati. Uno di quelli più noti ed evidenti è l'effigie ravennate distrutta dai bombardamenti della

320 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale). Qui sono fedelmente proposte le caratteristiche del volto di Dante, quali rilevate dallo studio antropologico, ma la testa era riprodotta in modo sproporzionato (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 92). L'immagine del Codice Riccardiano 1040 rivela discordanze significative con la ricostruzione Frassetto, tra le quali la fronte troppo inclinata e sfuggente, l'accentuato prognatismo, il naso esagerato, la testa troppo corta e bassa, tra i meno somiglianti del poeta (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 93), mentre la miniatura del Codice Eugenio della Palatina di Vienna mostra una testa sproporzionata rispetto alla faccia, una fronte esageratamente sfuggente, una scarsa prominenza del naso, lo zigomo non ben disegnato. Per Frassetto non riproduce le vere sembianze del poeta (Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 94).

²³ Cfr. Frassetto 2019; Cottignoli, Gruppioni 2012; Benazzi *et alii* 2009.

²⁴ M.M. Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazione dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, atti del convegno internazionale (Ravenna, 14-16 settembre 2006), a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 355-380, ill. pp. 102-112. Il saggio riporta un'ampia bibliografia precedente sulla ritrattistica dantesca. Nello stesso volume cfr. anche G. Gruppioni (*Sulle ricognizioni dei resti di Dante*), F. De Crescenzo (*Tecnologie digitali per la ricostruzione del cranio di Dante*), F. Mallegni (*Sulla ricostruzione del volto di Dante*).

²⁵ Cfr. S. Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Vite di Dante dal XIV al XVI sec. Iconografia dantesca*, a cura di M. Bertè, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Roma 2017, pp. 338-376; Ead., *Dante, Giotto, la Commedia. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 17-31.

seconda guerra mondiale. Si trovava sostanzialmente sul luogo della sepoltura del poeta e venne riconosciuta come nuova immagine del poeta proprio in vista del sesto centenario del poeta. Ma già nel 1920 Pier Liberale Rambaldi avanzava profondi dubbi e l'iconografia deve essere più correttamente riconosciuta come un brano del *Sogno di Innocenzo III*²⁶. D'altra parte già nel 1911 Holbrook nella puntigliosa disamina dei *Portraits of Dante from Giotto to Raffael* affermava che «it has long been customary to find "a new Dante"; but these discoveries are rarely accompanied by evidence of any sort». Lo stesso, benché nel suo contributo avesse accreditato alcuni ritratti certamente non ricollegabili a Dante, di fatto riuscì a sfoltire l'iconografia del poeta da diversi interventi spuri²⁷. Con le parole della Donato: «I Danti presunti o pretesi, identificati ab antiquo o, con fare più o meno consciamente vasariano, di recente, sono per lo più volti "istoriati": inseriti entro affollate composizioni a fresco, per lo più narrative, non espressamente distinti dagli altri. Il riconoscimento si fonda di solito sui tratti del volto, che si vogliono conformi a una non meglio definita "fisionomia" o "iconografia tradizionale", talora sul costume (innesco spesso decisivo, raramente esplicitato), sul soggetto o l'ubicazione del dipinto, ma spesso, persino dichiaratamente, sulle sensazioni»²⁸. Ecco, dunque, il Dante riconosciuto nell'affresco dell'oratorio di San Michele a Padova, quello tra i beati del *Giudizio Universale* della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze (e quello nel *Paradiso* della stessa cappella), nonché quello nell'*Allegoria del Buon Governo* del Palazzo Pubblico di Siena, del *Giudizio Universale* della cappella degli Scrovegni a Padova e molti altri, che, di fatto, sono spesso frutto del desiderio di trovare il volto di Dante e non figli della ricerca del vero viso dantesco.

Nella foresta oscura della ritrattistica dantesca si possono, talora, incontrare anche vie diritte. È il caso del profilo nel quale si riconosce Dante dipinto nell'*Inferno* della cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella a Firenze da Nardo di Cione, nel cuore degli anni Cinquanta del Trecento. Già la decorazione della cappella segue la traccia dantesca, e in questo contesto la figura appare in evidente risalto e in qualche modo sembra estremamente convincente, pur essendo un *hapax legomenon*, per certi versi lontano da quelli "tradizionali": «La sempre ribadita conformità di questo volto a quel complesso di tratti attestato dal Quattrocento, che forma la "fisio-

²⁶ Cfr. Donato 2008, pp. 356-357.

²⁷ R.T. Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raffael. A critical study with a concise iconography*, London 1911. Il riferimento corre anche a Donato 2008, pp. 356-357.

²⁸ Ivi, p. 358.

nomia tradizionale”, non regge ai confronti. Nessun ritratto “tradizionale” appare esemplato su di esso; resta isolato, in specie, il patetico senile arretramento del labbro inferiore, in flagrante contrasto con un tratto fra i più stabili nell’iconografia». Per inciso: appare perlomeno interessante notare che tale volto non venne riconosciuto come Dante *ab antiquo*, anche se il dipinto che lo contiene è ispirato alla *Commedia* (essendo, dunque, il luogo più adatto per un’effigie dell’Alighieri): «Nulla dunque autorizza a dar per certo che questa figura, dipinta a oltre trent’anni dalla morte di Dante, ne serbi i tratti, ma neppure che fosse intesa in origine o precocemente individuata come suo ritratto». Relativo anche il riscontro con la descrizione di Dante fatta da Boccaccio (che non vide l’Alighieri, peraltro), «il che ci dice, tutt’al più, che chi ha voluto e dipinto quel volto potrebbe *forse* aver avuto a mente il *Trattatello*, ma non ne avvalorare la verità fisiognomica»²⁹. D’altra parte il confronto con la ricostruzione forense denuncia diverse disparità: la linea della fronte, la forma del naso e certamente la linea della bocca e del mento, lasciando dunque in bilico il riconoscimento tra ritratto ideale e individuazione errata.

Per quanto riguarda il “Dante giottesco del Bargello”, questa si rivela essere l’unica immagine ritenuta dell’Alighieri già nel XIV secolo, benché Gombrich abbia evidenziato come sia perlomeno dubbio che tale identificazione fosse efficace già *ab origine*. Comunque sia, l’effigie riconosciuta nel 1840 come “Il Dante di Giotto” lo era già dal cuore del Trecento al Cinquecento. L’immagine è senz’altro il modello di quella del Proconsolo, sia nei tratti somatici, sia nella sopravveste dottorale³⁰. Il confronto con i volti di Dante ricostruiti suggerisce dinamiche interessanti. La sovrapposizione col profilo cranico del “modello Frassetto” mostra evidenti corrispondenze, tanto che secondo lo studioso doveva esser stato preso direttamente dal vero; leggermente diversa, invece, l’immagine del “modello Mallegni”, che rivela sensibili scostamenti della parte mascellare e mandibolare³¹ (fig. 5).

Va di conseguenza qui menzionato il “Dante del Proconsolo”, identificato da Maria Monica Donato nel palazzo dell’Arte dei Giudici e Notai a Firen-

²⁹ Ivi, pp. 372-373.

³⁰ Un’attenta disamina della questione ivi, pp. 373-377. Credo senz’altro affascinante, in particolare, la questione relativa al copricapo. La studiosa individua anche un *corpus* di derivazioni con varie varianti: dal ms. Riccardiano 1040 a Botticelli, da Palazzo Vecchio ad Andrea del Castagno, da Domenico di Michelino a Luca Signorelli, con al vertice il Dante del Proconsolo. La questione va, comunque, incrociata con la bibliografia recente (cfr. per questo Chiodo 2021).

³¹ Cottignoli, Gruppioni 2012, p. 92.



5. Il cosiddetto “Dante di Giotto” (Firenze, palazzo del Bargello, cappella della Maddalena) al quale è stato sovrapposto il cranio di Dante. La metodologia consente, tramite un’accurata sistemazione dell’opera d’arte e dell’immagine del cranio, tale da far coincidere il punto di vista, di evidenziare coincidenze e differenze, e pertanto di determinare se l’artefatto riveli le precise fattezze della persona effigiata o sia piuttosto da considerare un ritratto ideale (foto F. Mallegni).

ze³². Se l’immagine è certamente quella ideale di Dante (efficace è l’aderenza con l’effigie di Giotto), le differenze fisionomiche col “vero volto” sono sensibili: poco sfuggente la fronte, diversi il naso e la mandibola. Ma, come la studiosa afferma, anche in questo caso si tratta di un riconoscimento *ex post*, nato sull’onda della necessità di trovare Dante, con tutto l’apporto e i conseguenti legami storici e artistici con le successive opere d’arte.

Una delle più note raffigurazioni del poeta è l’affresco di Andrea del Castagno oggi agli Uffizi (ma proveniente da villa Carducci a Legnaia) facente parte del ciclo degli uomini e delle donne illustri³³. L’ambientazione e l’atteg-

³² Donato 2008. Questo esemplare contribuito è una pietra miliare nello studio della ritrattistica dantesca, per metodo, per dettaglio e per risultati. Intorno al dipinto, va detto che i documenti sul palazzo riportano come fosse stato incaricato Jacopo di Cione, fratello dell’Orcagna, nel 1366. Questi avrebbe affrescato le volte e le pareti della sala maggiore dell’Arte. Nella lunetta dei poeti, oltre a Dante e Boccaccio, si vedono le gambe (i busti e i volti sono andati perduti) di altre due figure identificate con Francesco Petrarca e Zanobi da Strada.

³³ Andrea del Castagno, *Ritratto di Dante Alighieri*, 1450 ca., affresco staccato e trasportato su tela, 250 × 150 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi. F. Giannini, Scheda 54, in *Dante. La visione dell’arte*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 30 aprile-11 luglio 2021), a cura di G.

giamento di rapporto diretto con l'osservatore di un'epoca ben successiva alla sua, ribadisce i valori morali e intellettuali del poeta (d'altra parte il probabile ispiratore dell'iconografia era una delle anime del primo circolo filosofico fiorentino di intenti neoplatonici). Il Dante di Andrea di Bartolo sembra non essere lontanissimo dalla ricostruzione di Mallegni, una discrepanza più sensibile si ha nella parte buccale e mandibolare e nel taglio degli occhi, ma in generale vi è una discreta somiglianza. Come curiosità va detto che col restauro svolto in occasione delle celebrazioni per il 700° della morte di Dante è emersa una leggera barba, sottile e realizzata pelo per pelo, che in qualche modo rimanda alla mente la descrizione di Boccaccio.

Altrettanto famosa è l'immagine di Domenico di Michielino dipinta in Santa Maria del Fiore, sempre a Firenze³⁴. Dante appare in piedi, a figura intera, con la *Commedia* nella sinistra e la destra ad indicare la raffigurazione dei luoghi del suo poema che si contrappone alla sua Firenze. Il confronto con il modello Mallegni denuncia numerose divergenze, e in generale tutto il viso sembra allontanarsi dalle fattezze reali del poeta, dagli occhi alla mandibola.

Si deve a Botticelli una immagine solenne e ieratica, di profilo, di un Alighieri dallo sguardo diretto ad un lontano orizzonte³⁵. La tela di Ginevra è interessante anche per inserirsi negli anni della repubblica "savonaroliana" di Firenze, tanto da esser divenuta una delle più note immagini del poeta, capace di illustrare l'Alighieri in una dimensione mitica, propria della grandezza degli antichi, aspetto esaltato dalla posa "medagliatica" e dal fondo neutro. Anche in questo caso il ritratto può dirsi ideale, dato che il confronto con la ricostruzione realizzata da Mallegni rivela numerosi scarti, soprattutto per quanto riguarda la parte mandibolare, ma in generale anche in altri punti.

A cavaliere tra Quattro e Cinquecento si colloca l'immagine signorelliana di Orvieto³⁶. Un dipinto di sapore arcaico, che mostra Dante rivolto alla destra della composizione (come tornerà poi in Vasari e in Bronzino), attorniato dai libri. Anche in questo caso il volto appare diversissimo dalle evidenze della ricostruzione forense.

Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, Cinisello Balsamo (Mi) 2021, p. 433.

³⁴ Domenico di Michielino, *La Divina commedia illumina Firenze*, 1465, affresco; Firenze, Santa Maria del Fiore.

³⁵ Sandro Botticelli, *Ritratto di Dante Alighieri*, 1495 ca., olio e tempera su tela, 54,7 × 47,5 cm; Cologny (Ginevra), Fondation Martin Bodmer. F. Giannini, Scheda 53, in *Dante. La visione dell'arte* 2021, p. 433.

³⁶ Luca Signorelli, *Ritratto di Dante*, 1499-1502, affresco; Orvieto, Santa Maria Assunta, cappella di San Brizio.

Non si può non menzionare in questo contesto il Dante di Raffaello, raffigurato all'interno de *La Disputa del Sacramento* nella parte del dipinto dedicata alla Chiesa militante, insieme ad altre figure di teologi, dottori della chiesa, letterati, pontefici...³⁷. Il viso dell'Alighieri qui è severo ed affilato, reso con tre improvvise balze per caratterizzare sopracciglio destro, naso e mento. Rispetto alla ricostruzione forense di Mallegni si riscontra una distanza consistente, in particolar modo per quanto riguarda la mandibola, il naso e gli zigomi.

La raffigurazione vasariana di Dante ricorre in una tavola in cui l'Alighieri appare insieme ad altri poeti toscani. Un esemplare si conserva in museo, a Minneapolis, mentre una seconda versione (di bottega) è stata presentata alla mostra dantesca di Forlì del 2021³⁸. Un altro dipinto (con varianti) venne precedentemente inviato da Vasari a Paolo Giovio, mentre repliche minori si devono ad epigoni di Vasari, magari basandosi sull'incisione di Hieronymus Cock. Secondo Frassetto in questo caso il volto dantesco rivelerebbe una certa disarmonia tra cranio e faccia ma per altri versi una buona corrispondenza nel profilo facciale. Diversi sarebbero per contro gli errori morfologici, analogamente alla miniatura palatina, nella parte laterale e posteriore³⁹. Rispetto alla ricostruzione concretizzata da Gabriele Mallegni si nota uno scarto sensibile anche nella conformazione della mandibola.

Dal Dante di Vasari discendono molte altre immagini, variamente debitorie della prima. Tra queste l'immagine della raccolta gioviana degli Uffizi, di Cristofano dell'Altissimo. Il dipinto presenta l'Alighieri caratterizzato dalla scritta che lo identifica e da una posa che lo vede col viso di profilo mentre il busto è quasi frontale⁴⁰. Evidentemente le osservazioni relative all'aspetto fisionomico del dipinto di Vasari risultano del tutto efficaci anche per tutti gli altri ritratti ad esso ispirati, come quelli gioviani (comprese ovviamente le varie altre serie conosciute).

³⁷ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Dante (all'interno della Disputa del Sacramento)*, 1509 ca., Città del Vaticano, Stanze Vaticane, Stanza della Segnatura.

³⁸ Per la tavola di Minneapolis: Giorgio Vasari, *Ritratto di sei poeti toscani (Cavalcanti, Dante, Boccaccio e Petrarca e, in secondo piano, Cino da Pistoia e Guittone d'Arezzo)*, 1544, olio su tavola, 132,8 × 131,1 cm, Minneapolis, Institute of Arts, inv. 71.24. N. Macola, Scheda II.13, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, Firenze 2011, pp. 138-139. Per quella in collezione privata: Giorgio Vasari (bottega), *Ritratto di Dante Alighieri*, 1570 ca., olio su tela, 116 × 158 cm. F. Giannini, Scheda 57, in *Dante. La visione dell'arte* 2021, pp. 434-435.

³⁹ Cortignoli, Gruppioni 2012, p. 93.

⁴⁰ Per la tavola degli Uffizi: Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Dante Alighieri*, 1565 ca., olio su tavola, 60 × 44 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi. F. Giannini, Scheda 56, in *Dante. La visione dell'arte* 2021, p. 433.



6. Pittore toscano, *Ritratto di Dante Alighieri*. Como, Pinacoteca Civica.



7. Agnolo di Cosimo (Bronzino), *Ritratto allegorico di Dante*. Firenze, collezione privata. Da A. Baldinotti, *Il ritratto allegorico di Dante di Agnolo Bronzino*, in ...con altra voce ritornerò poeta, Panzano in Chianti (Fi) 2020, p. 30.

L'immagine conservata nella pinacoteca di Como, già nel Museo di Borgo Vico, mostra un Dante alquanto severo, rivolto alla sinistra della composizione, dal volto lungo e scavato. E proprio per questo vi è una sensibile diversità con la ricostruzione forense di Mallegni: il viso è troppo allungato, diversi la bocca, il naso e in particolare la glabella⁴¹ (fig. 6).

⁴¹ Pittore toscano, *Ritratto di Dante Alighieri*, prima metà XVI secolo, olio su tela, 61 × 42,5 cm; inv. P587, Pinacoteca Civica di Como. Dell'opera anche in questo caso rimangono numerose copie: al Kunsthistorisches Museum di Vienna, alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, nella villa Soave di Capiago (Co) e sul mercato antiquario (un'effigie tolta da quella comasca, data alla bottega di Cristofano

Il *Ritratto allegorico di Dante* dipinto dal Bronzino, splendido dipinto che mostra il poeta squadernare il volume della *Commedia* in un'ambientazione che allude ad inferno, purgatorio e paradiso, sembra in qualche modo mostrare un'effigie del poeta affatto distante da quella vasariana, benché l'impostazione del dipinto sia completamente differente⁴². Il confronto con la ricostruzione forense di Mallegni mostra discrete affinità, ma anche grandi distanze, soprattutto per quanto riguarda la mandibola, la posizione degli occhi e la sagoma della fronte (fig. 7).

Penultimo folio: il Dante barbuto di Orvieto

Proprio alla vigilia del Dantedì 2021, si è presentato nel Comune di Orvieto un curioso dipinto che ritrae l'Alighieri con una folta barba scura, sostanzialmente un *unicum* nell'iconografia dantesca, ma che rimanda alle parole di Boccaccio (sempre che non si tratti di una ridipintura o di un'aggiunta). Il viso è, in quest'immagine, assai caratterizzato, con un naso forse sovradimensionato ma non dissimile dalla ricostruzione proposta da Mallegni, più distante dal modello è la parte buccale e mandibolare, ma anche l'occhio e la sagoma della fronte sembrano essere assai diversi⁴³ (fig. 8).

dell'Altissimo – olio su tavola – 60 × 43 cm) è presso la galleria Castelbarco di Riva del Garda (Tn). Per il dipinto rimando all'attesissima edizione dedicata alla raccolta giovaniana di Como: *Iconographia*, Tomus X, moderante P. de Vecchi, curante B. Fasola, «Pauli Iovii Opera», Roma, in corso di stampa, e in particolare alla specifica scheda stesa da Fasola. Intorno al dipinto si aprono alcuni scenari interessanti: da un lato la fonte iconografica, che, al momento, ignoro; dall'altro quello della datazione. Infatti, ritenendo quale prima effigie giovaniana il dipinto vasariano, sarebbe conseguente ritenere l'opera in parola alquanto tarda e di origine indefinita. Propongo qui alcune delle conclusioni cui è arrivato Bruno Fasola, e che saranno ampiamente trattate nella scheda appena menzionata. Benché non di strepitosa qualità artistica, il Dante di Como viene riferito dallo studioso alla raccolta giovaniana. Questo sarebbe confermato da varie ragioni documentarie, dall'incisione dello Stimmer e anche dalle copie esistenti del dipinto. Non vi è la certezza che quest'opera sia esattamente quella citata da Giovio nel 1521 (la tavola dei poeti di Vasari è chiaramente successiva), ma, come sostiene Fasola, è possibile che lo sia. Mi è caro ringraziare Francesca Testoni e Valentina Catelli (Como, Pinacoteca) nonché, ovviamente, Bruno Fasola.

⁴² Agnolo di Cosimo (Bronzino), *Ritratto allegorico di Dante*, 1532-1533, olio su tela, 130 × 136 cm, Firenze, collezione privata. A. Baldinotti, *Il ritratto allegorico di Dante di Agnolo Bronzino*, in ... *con altra voce ritornerò poeta*, catalogo della mostra (Firenze, 11 ottobre-31 dicembre 2020), a cura di A. Natali, Panzano in Chianti (Fi) 2020, pp. 31-37, e, in generale, l'intero volume. Dell'opera è nota anche una copia conservata alla National Gallery of Art di Washington.

⁴³ Pittore toscano (Cristofano dell'Altissimo, scuola di), *Ritratto di Dante*, terzo quarto del XVI secolo, Orvieto, Collezioni Comunali. Alla presentazione del dipinto si è annunciata la mostra *Il vero volto di Dante Alighieri. Sulle tracce del Sommo Poeta a Orvieto*, che si aprirà nel settembre 2021, negli spazi del Museo Faina. Ringrazio Vincenzo Carducci, Comune di Orvieto, staff del sindaco.



8. Pittore toscano (Cristofano dell'Altissimo, scuola di), *Ritratto di Dante*. Orvieto, Collezioni Comunali. Su concessione del Comune di Orvieto.

Che cosa resta dell'immagine di Dante

Se quest'*excursus*, per quanto parziale e limitato per cause contingenti nel numero e nell'approfondimento generale, non inganna, penso sia ben evidente come tra le immagini vi siano alcune concatenazioni che si sviluppano diacronicamente. Ma anche, e questa è senz'altro la nota sinceramente disincantata, come sostanzialmente nessun ritratto monumentale di Dante possa dirsi esser cavato direttamente dal viso del poeta. Come dire: il volto di Dante nelle arti è invisibile, e quei tratti li possiamo conoscere, con buona approssimazione, solo dopo le ricostruzioni di Frassetto e di Mallegni (e di tutto il gruppo di lavoro del quale quest'ultimo era parte)⁴⁴. Il confronto tra il viso riproposto con le metodologie forensi e le effigi note non fa che esaltare i significativi e ricollocare i Dante che conosciamo tra i ritratti ideali.

Ultimo folio: ritratti sognati e ritratti immaginati tra Verona e Mantova

Non potrei concludere questo breve e parziale *excursus* nella ritrattistica dantesca senza uno sguardo alle testimonianze principali presenti a Verona e Mantova. Il contesto, si direbbe, è certamente ricco e prezioso: Verona è "patria altra" dell'Alighieri, rispetto alla Firenze amata ma esiliatrice⁴⁵, e alla Ravenna degli ultimi anni. Mantova, che a Verona era legata da molti tratti storici (e separata da pochissima strada), proprio a cavaliere tra il soggiorno veronese e quello ravennate di Dante vedeva consumarsi gli ultimi anni della dinastia dei Bonacolsi, che nel 1328 avrebbe segnato il passo a favore dei Gonzaga. Tra l'altro si è dibattuto anche recentemente sulla stampa locale (alle volte con argomentazioni assai poco scientifiche, per non dire "a sentimento"),

⁴⁴ Ha chiaramente ragione Maria Monica Donato (2008, p. 378) quando conclude il suo studio affermando, a riguardo delle immagini "dantesche" più antiche: «C'è da dar credito ai nomi attestati, per quelle figure, un secolo dopo che furono dipinte? Credo più probabile che i tre – in evidenza, e perciò predisposti a sollecitare il gioco delle identificazioni –, siano stati identificati più tardi, quando di quelle sembianze "c'era bisogno": proprio come credo sia avvenuto per "il Dante di Giotto" e forse, nel caso del poeta, con la complicità d'una veste simile alla sua».

⁴⁵ Mi permetto di strappare un sorriso al benevolo lettore rammentando quel che «Dante di marmo poeta divino», nella fantasia di Riccardo Marasco, autore della canzone goliardica *L'alluvione* (dedicata appunto agli eventi fiorentini del 3-4 novembre 1966) declama mentre «guarda sdegnato l'enorme casino», indicando sostanzialmente l'esondazione dell'Arno come punizione divina per il suo esilio.

se Dante abbia visitato Mantova. Documenti non ve ne sono, ma certo la città di Virgilio viene molte volte nominata nella *Commedia*, e la descrizione del corso del Mincio nel XX canto dell'*Inferno* appare fin troppo precisa per pensare che il poeta fiorentino non abbia visitato la capitale dello Stato dei Bonacolsi, magari con incarichi diplomatici per conto degli Scaligeri. È comunque indiscutibile che Mantova sia indicata nella *Quaestio de aqua et terra* con queste inequivocabili parole: «Manifestum sit omnibus vobis quod, existente me Mantue, questio quaedam exorta est, que dilatrata multotiens ad apparentiam magis quam ad veritatem, indeterminata restabat»⁴⁶. Ma, al di là di questo, che cosa resta di Dante, come immagine, nella tarda età medievale o all'alba dell'età moderna a Verona e Mantova? Due immagini sopra tutte (e al netto delle molte laudative e retoriche della celebrazione della storia patria otto-novecentesca): quella antichissima e inconsueta, veronese, e quella classica e cinquecentesca mantovana. La prima, della quale è da confutare il riconoscimento (proprio perché non basta un «maledetto naso che mi precede di un quarto d'ora», come direbbe Edmond Rostand nel suo *Cyrano de Bergerac*) consiste nel volto segnato e anziano che compare nella *Crocifissione* di Turone di Maxio da Camenago posta nella controfacciata della chiesa di San Fermo. Il viso in questione venne indicato come memoria dell'Alighieri nel 1842, ovvero due anni dopo la scoperta del ritratto del Bargello. Protagonista della vicenda fu un erudito locale, Giovanni Sauro, che si rifaceva alla descrizione

⁴⁶ La *Quaestio de aqua et terra* fu un confronto tenuto il 20 gennaio del 1320 a Verona, nella chiesa di Sant'Elena, nel quale Dante si trovava a conciliare alcune presunte certezze pertinenti alla struttura dell'universo con quegli aspetti della realtà che appaiono contraddittori. Il punto del contendere era il seguente: se il centro della terra fosse da considerarsi centro dell'universo, il pianeta sarebbe da concepire come circondato dalle sfere degli elementi. Ma l'acqua non ricopre ovunque la terra. Dante avrebbe precedentemente esposto a Mantova la sua interpretazione del cosmo e come la terra possa essere anche ad un livello superiore dell'acqua. Dunque, Dante nella città di Virgilio avrebbe illustrato il proprio pensiero, sul quale sarebbe tornato poi a Verona nel sacello di Sant'Elena domenica 20 gennaio 1320, durante un occasionale passaggio alla corte di Cangrande, dalla quale il poeta si era allontanato già da due anni. La "replica" veronese è da concepire come la *determinatio*, ovvero la seconda parte della discussione, che era tenuta in forma di conferenza, della quale restava la stesura per iscritto e nella quale l'autore considerava le tesi contrastanti con la sua, emerse durante il primo dibattito. Insomma, se quanto scritto nel testo della *Quaestio* non è un'interpolazione, Dante sarebbe davvero stato a Mantova (ma i suoi lunghi soggiorni a Verona rendono comunque altamente probabile, se non certa, la sua presenza nella città di Virgilio). Infine una curiosità: già nel 1313, a Mantova, il giurista e letterato Francesco da Barberino cita l'*Inferno* in una glossa apposta del suo testo *Documenti* [o *Insegnamenti*] *d'Amore*: «Hunc Dante Alighieri in quodam suo opere quod dicitur comedia et de infernalibus inter coetera multa tractat». Segno che l'*Inferno* già in quella data era concluso e circolava tra le città padane e certamente a Mantova (per questo cfr. C.F. Goffis, *Francesco da Barberino*, in *Enciclopedia Dantesca* e E. Fenzi, *Ancora a proposito dell'argomento barberiniano*, «Tenzzone», 6, 2005, pp. 97-119, con bibliografia precedente).



9. Antonio Maria Viani e bottega, *Ritratto di Dante*, particolare della lunetta del *Parnaso*. Mantova, Palazzo Ducale, Galleria degli Specchi. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.

di Dante data da Boccaccio e che indicava la superiorità dell'effigie scaligera rispetto a quella fiorentina sotto l'aspetto della verosimiglianza. Tale riconoscimento ebbe, come è logico, scarsa fortuna e breve durata, venendo sostanzialmente rigettato in brevissimo tempo, e rispecchia di fatto un momento di rivalutazione del passato veronese, sollecitato dagli *exempla* fiorentini. D'altra parte uno sguardo disincantato non coglie né i consueti attributi del poeta, né tratti non solo paragonabili a quelli reali dell'Alighieri, ma nemmeno confrontabili con gli altri ritratti "certi" di Dante⁴⁷. L'immagine mantovana, al contrario, rappresenta certamente Dante, ma grazie ai consueti attributi, abbiamo dunque un ritratto ideale (fig. 9). Si tratta del volto che compare, insieme ad altre effigi di poeti, nella lunetta del *Parnaso* realizzata in una testata della Sala degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova. Un dipinto tardo, se vogliamo, in quanto realizzato intorno al 1618 da Antonio Maria Viani e dalla sua bottega, in occasione della chiusura della loggia dell'appartamento

⁴⁷ Per questa effigie cfr. M. Molteni, *Per la storia del restauro a Verona. Pietro Nanin e la riscoperta ottocentesca degli affreschi del Duomo*, Treviso 2016, pp. 40-43 (con bibliografia precedente).

di Vincenzo I Gonzaga avvenuta sotto il ducato del suo secondogenito, il duca Ferdinando, che la trasformò nel “logion serrato” che per alcuni lustri accolse una parte significativa (da un punto di vista qualitativo) della raccolta di dipinti dei Gonzaga. L’effigie in questione presenta gli elementi consueti che caratterizzano lo stereotipo dantesco: capo laureato, immancabile cuffia bianca e, ovviamente, il naso⁴⁸.

⁴⁸ Intorno alla sala e alla decorazione: R. Berzaghi, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 230-260, a pp. 252-253 con bibliografia.

Paola Artoni

L'*Inferno* dantesco nelle illustrazioni fantasy di Paolo Barbieri e Mariano Bottoli

Premessa¹

Il terreno del Fantasy in letteratura è stato ampiamente esplorato e, tuttavia, risulta ancora per molti versi sfuggente. Nell'impossibilità di riassumere un tema così vasto, si rimanda all'ottima sintesi proposta da Roberta Silva². Fantasy classico, epico (*heroic fantasy*; *sword-and-sorcery*), *dark*, *science*, contemporaneo, storico sono solamente alcune delle definizioni utilizzate per etichettare un genere che appare sfaccettato e che ha le sue radici profonde nel mito e nella fiaba. Il Fantasy dà vita a un altro mondo rispetto a quello reale dove si trovano il magico, il meraviglioso, un mondo spesso risalente a un passato nostalgico dove la natura era lo scenario nel quale si muoveva un'umanità coraggiosa e pura. I *topoi* sono quelli della morte e dell'immortalità, della ricerca, della lotta tra bene e male, dell'azione dell'eroe e del senso di responsabilità.

Dalla parola all'immagine³. La cosiddetta *Fantasy Art* si muove in un ambito

¹ Per la stesura di questo testo sono grata a Paolo Barbieri e Mariano Bottoli, per la loro amicizia e disponibilità. Ringrazio inoltre Claudia e Daniele Artoni, Paolo Bertelli, Erika Farina per i loro suggerimenti.

² R. Silva, *Nel mondo del Fantasy*, in S. Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Verona 2003, pp. 113-122.

³ Con profitto si vedano i testi francesi degli anni Sessanta: L. Vax, *L'art e la littérature fantastiques*, Paris 1960; M. Brion, *Art fantastique*, Paris 1961, da integrare con *Phantastik in Literatur und Kunst*, a cura di C.W. Thomsen e J. Malte Fischer, Darmstadt 1980. Recentemente sul tema cfr. F. Weinreich, *Fantasy. Definition and History*, <https://polyoinos.de/fantasy-definition-history>, consultato il 5 luglio 2021. In N. Hall, D. Ades, O. Berggruen, J.P. Marandel, *Endless Enigma. Eight Centuries of Fantastic Art*, New York 2019 si traccia un *excursus* dell'arte fantastica che va, tra gli altri, da Piero di Cosimo a Bosch, da Picasso a Dalí. Si segnalano infine «Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico» (in particolare il numero monografico *Lo Fantástico en las Artes*

nel quale le raffigurazioni rendono accettabile e verosimile una dimensione che va oltre la realtà e che, in alcuni casi, assume il carattere della *Visionary Art*, quest'ultima connotata dalla rappresentazione di apparizioni divine e scenari apocalittici⁴. Le illustrazioni Fantasy prevedono alcuni caratteri ricorrenti, tra i quali si ricordano l'aspetto antropomorfo di animali e di oggetti inanimati, le rappresentazioni di mondi fantastici ottenute tramite delle soluzioni cromatiche innaturali e l'invenzione di vegetazione e fauna sconosciute in natura. L'aspetto fantastico viene inoltre enfatizzato dalle situazioni che superano le leggi della fisica e dalla mescolanza degli elementi del mondo naturale. Senza dimenticare l'importanza dell'illuminazione che crea dei fortissimi contrasti dal gusto teatrale.

Con tale premessa, è immaginabile quanto il Fantasy passi dalla letteratura alle arti visive e viceversa e, nello specifico, quanto l'*Inferno* dantesco sia un tema estremamente fertile in tale senso. È, del resto, molto Fantasy questo viaggio di un vivente nell'Aldilà, come è Fantasy quanto avviene negli incontri tra le anime e il poeta, quando vengono continuamente infrante le leggi naturali. Si potrebbe affermare che nell'*Inferno* vige la cosiddetta «fisica dei cartoni animati»⁵, ad esempio i corpi sono sospesi nello spazio finché non prendono coscienza, non tanto di essi stessi quanto della presenza di Dante e di Virgilio. Inoltre, come accade nei *cartoon*, ad ogni vendetta corrisponde una vendetta uguale e contraria, in questo caso tramite la legge del contrappasso. Senza dimenticare che tutte le peggiori torture immaginabili lasciano illese le vittime ma, del resto, non si può di certo uccidere chi è già morto.

L'*Inferno* ha colpito l'immaginazione degli artisti nei secoli⁶ e la fascinazione Fantasy su temi danteschi ha radici nella pittura del Sette-Ottocento, quando le terzine dantesche vibrano all'unisono con le corde del Romanticismo. Basti pensare alla serie di acquerelli di mano di Johann Heinrich Füssli⁷,

Visuales, IV, 2, 2016) e la rivista on line «Fantasy Art and Studies. La revue des Têtes Imaginaires»: <https://fantasyartandstudies.wordpress.com/journalrevue/>, consultata il 5 luglio 2021.

⁴ La definizione è sintetizzata J.A. Parks, *The Pocket Universal Principles of Art*, Beverly (Ma) 2018, p. 33. Al medesimo testo si rimanda per l'elenco delle caratteristiche che viene di seguito esplicitato.

⁵ Ne parla per la prima volta M. O'Donnell, *The Laws of Cartoon Motion*, «Esquire», giugno 1980 ristampato in «IEEE Institute», 18, 12, 1994.

⁶ Per una rassegna sintetica cfr. M. Bussagli, *Dante e le arti*, «Art e Dossier», 2021. Per un approfondimento cfr. *Dante. La visione dell'arte*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, Cinisello Balsamo 2021.

⁷ Cfr. *Füssli e Dante*, catalogo della mostra (Pescara, Tor de' Passeri; Milano, Pinacoteca di Brera), a cura di C. Gizzi, Milano 1985 e il più recente C. Mazzarelli, *Dante interpretato da Johann Heinrich Füssli: l'invenzione artistica tra natura e immaginazione*, in *Dante in Svizzera - Dante in der*

l'intellettuale e artista svizzero che negli anni Settanta del Settecento coglie l'essenza della *Commedia* con il tramite dello studio delle forme michelangeloesche. Emblematiche sono le raffigurazioni di *Dante che osserva le anime volteggianti di Paolo e Francesca* e di *Dante e Virgilio nella ghiacciaia del Cocito*, appartenenti alla serie conservata alla Kunsthhaus di Zurigo. Con un sentire simile vanno lette le immagini dantesche del pittore e incisore inglese William Blake che nel 1824, su suggerimento di John Linnell, dà vita a un ciclo di centodue acquerelli (dei quali ben settantadue dedicati all'*Inferno*) tratteggiati nell'arco di tre anni, gli ultimi della sua vita⁸. Non è azzardato affermare che nel Romanticismo ci sono già le basi per quello che sarà l'approccio del Fantasy alla *Commedia*.

Nel *mare magnum* dell'arte fantastica la scelta di soffermarsi su due autori quali Paolo Barbieri⁹ e Mariano Bottoli¹⁰, esponente del Fantasy internazionale il primo e fondatore del movimento "Nuova Maniera" il secondo, deriva da un elemento per certi versi divergente dall'arte visionaria *tout court*. La mia frequentazione di questi artisti è infatti avvenuta in uno scenario non canonico per il Fantasy, ovvero nel contesto dell'Arte madonnara. Entrambi

Schweiz, a cura di J. Bartuschat, S. Prandi, Ravenna 2019, pp. 37-49.

⁸ Per questo cfr. E. Pyle, *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy*, Jefferson (NC) 2015. Sono noti i contatti tra Blake, Füssli e Flaxman. Per le ispirazioni comuni nel segno di Dante cfr. S. de Santis, *How Can I Help Thy Husband's Copying Me? Dante tra Blake, Füssli e Flaxman*, «Dante e l'Arte», 7, 2020, pp. 101-128.

⁹ Paolo Barbieri (Mantova, 1971) ha realizzato copertine di autori come, tra gli altri, Michael Crichton, Umberto Eco, Alberto Angela, Valerio Massimo Manfredi, Wilbur Smith ed è stato direttore del reparto colori alle scenografie del film *Aida degli Albei* (2001). Ha illustrato decine di copertine per i romanzi fantasy di Licia Troisi (Mondadori, 2004-2015). Tra i volumi illustrati si ricordano per Mondadori *Favole degli Dei* (2011), *l'Inferno di Dante* (2012), *l'Apocalisse* (2013), *Fiabe immortali* (2014), *Draghi e altri Animali* (2017), *I Venti del Male* (2020); per Oligo editore *Draghi, Dirigibili e Mongolfiere – C'era una volta a Milano* (2019); per Lo Scarabeo *Barbieri Tarot* (2015), *Zodiac Oracle* (2016), *Fantasy Cats Oracle* (2017), *Unicorns* (2018), *StarDragons* (2019), *Night Fairies* (2020). Per la biografia cfr. *L'Inferno di Dante illustrato da Paolo Barbieri*, a cura di L. Crovi, Milano 2021, p. 157.

¹⁰ Mariano Bottoli (Maderno sul Garda 1954), si è diplomato in Arte Sacra alla Scuola "Beato Angelico" di Milano. Docente di Disegno e Storia dell'Arte presso i licei milanesi e dal 1997 al "Paolo Frisi" di Monza. Dal 1979 partecipa all'Incontro dei Madonnari di Grazie, inizialmente con copie dai maestri della pittura veneta e dal 1988 con dipinti originali. Nel 1992 realizza la prima anamorfosi e diventa co-fondatore di "Nuova Maniera". La sua recente bibliografia comprende: *Il coccodrillo... Il più cattivo*, a cura di P. Artoni in collaborazione con C. Tranquillità, Mantova 2017 (in questo progetto era presente anche Paolo Barbieri); *Ex voto. Simposio internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Grazie di Curtatone, santuario della Beata Vergine delle Grazie; Crea, santuario), a cura di P. Artoni, in collaborazione con J. Ramaseder, Mantova 2018; *I Madonnari nel cuore di Grazie. Ex voto 2020*, a cura di P. Artoni, P. Bertelli, Mantova 2020.

gli artisti sono infatti titolati come Maestri¹¹ di questa espressione effimera e legata alla rappresentazione del Sacro.

L'Inferno di Paolo Barbieri

Paolo Barbieri ha dato alle stampe due edizioni illustrate dell'*Inferno*. La prima uscita per Mondadori nel 2012, la seconda pubblicata nel giugno 2021, in occasione delle celebrazioni dantesche, per Sergio Bonelli editore e curata da Luca Crovi. È su questa seconda che concentriamo la nostra attenzione. Il volume raccoglie una serie di tavole realizzate a partire da alcuni bozzetti eseguiti a matita. Dopo la scelta dei primi schizzi (alcuni di questi sono riprodotti in appendice al volume), Barbieri ha proseguito seguendo due vie distinte e parallele: i disegni a matita ritoccati in digitale con toni seppati e le illustrazioni realizzate completamente in digitale. Per quanto riguarda le seconde Barbieri annota: «Ho cercato di esaltare l'effetto pittorico, lavorando molto spesso su pochi livelli [...]. In un certo senso, con questo processo creativo, ho voluto ricongiungermi idealmente all'arte classica, seppur io abbia realizzato il tutto con ampio uso di tecnologie moderne»¹². Paolo Barbieri è artista virgiliano per nascita e, in questo caso, sulle orme del poeta latino per accompagnare nella lettura della cantica. Ancora più che nel passato, poiché sono state aggiunte le tavole relative a otto canti non contemplati in precedenza. La poetica Fantasy è raccolta nel suo pieno spirito di un mondo "altro". I paesaggi misteriosi sono rappresentati con degli elementi sconosciuti, ad esempio le rocce sembrano popolate di figure umane intrappolate come fossili. Emblematica in tale senso è la tomba di Anastasio per la presenza di rocce intrecciate di elementi scheletrici che ricordano gli scenari angoscianti e opprimenti del pittore polacco Zdzisław Beksiński (Sanok 1929-Varsavia 2005), riconosciuto dallo stesso Barbieri come una delle figure che più lo hanno segnato. Per creare un altrove, Barbieri accende i fondali di cromie innaturali, realizza illuminazioni contrastate come per le *Mura di Dite*, con

¹¹ Barbieri e Bottoli hanno la qualifica di Maestri Madonnari in quanto vincitori nella categoria assoluta dell'Incontro Nazionale di Grazie di Curtatone (Mn). Qui dal 1973, in occasione della festività dell'Assunta, si ritrovano artisti di tutto il mondo. Le categorie del concorso sono suddivise tra Madonnari Semplici, Qualificati e Maestri. Con la vittoria nella categoria di appartenenza si accede a quella superiore. Barbieri e Bottoli hanno inoltre vinto nella categoria Maestri e sono stati incaricati di realizzare il bozzetto del manifesto del concorso.

¹² *L'Inferno di Dante illustrato da Paolo Barbieri*, Milano 2021, p. 143.

le torri antropomorfe infuocate le cui porte sono delle fauci spalancate. I paesaggi sono caratterizzati dalle rovine, da un senso di preesistenza ed echi di antiche vestigia, un mistero sospeso come quello che avvolge nei fumi la *Porta dell'Inferno* (fig. 1). Anche *Il Castello dei Nobili pagani* (fig. 2) è circondato dalla nebbia, eco di un *imprinting* naturale per l'artista mantovano, da sempre avvezzo a inseguire le sagome della *fumana* dalla quale, a poco a poco, appare il profilo incantato del Castello di San Giorgio che emerge dalle acque dei laghi. Non possono non venire alla mente le evocazioni del *Signore degli Anelli* illustrato da alcuni artisti che sono riferimenti imprescindibili dell'universo Fantasy. Basti pensare al primo che ha compiuto tale impresa, l'inglese Alan Lee (Middlesex 1947), e ai suoi successori come il canadese John Howe (Vancouver 1957) che, tra l'altro, è stato art director della trilogia diretta da Peter Jackson e ha firmato la prefazione al volume *Night Fairies* illustrato da Barbieri. A questi vanno aggiunti i maestri del genere come lo statunitense Frank Frazetta (Brooklyn 1928-Fort Myers 2010), lo svizzero Hans Ruedi Giger (Coira 1940-Zurigo 2014) e l'inglese Brian Froud (Winchester 1947).

Solamente in una fase successiva l'artista si concentra sulle figure in primo piano che sono poste in dialogo con l'ambiente circostante e restituiscono l'immagine di un *Inferno* abitato. Sono trafitti da un'unica spada *Paolo e Francesca* (fig. 3), teneramente abbracciati nel vento. Le tonalità sono cupe e il movimento incessante è reso moltiplicando la visione delle braccia e delle gambe degli amanti. Anche le metamorfosi sono presenti e particolarmente intensa è quella ideata per *Agnello Brunelleschi* (fig. 4) che, come conferma l'autore, risente dell'incubo cinematografico de *La Cosa* di Carpenter (1982 e 2011). Dal cinema al Romanticismo. A conferma di quanto già accennato nella premessa nella pittura dell'Ottocento si trovano dei riferimenti comuni con il Fantasy. Per Paolo Barbieri il confronto stretto arriva con uno degli autori da lui più apprezzati, anche nelle sue vesti di Maestro madonnaro. Ci si riferisce a William-Adolphe Bouguereau, riproposto a gessetti sul sagrato dell'Incontro dei Madonnari di Grazie nella composizione della *Vergine con gli angeli musicanti*, e reinterpretato in questa occasione da Barbieri nella *Borgia dei falsari* (fig. 5) nella sottile evocazione in controparte di *Dante e Virgilio nella malaborgia dei falsari* del 1850 conservato a Parigi nel Musée d'Orsay¹³. In questo atteggiamento verso l'arte del passato si ritrovano le possibilità di libertà che il Fantasy concede. Come dimenticare l'impresa immane di Gusta-

¹³ Su Bouguereau cfr. D. Bartoli, F.C. Ross, *William Bouguereau: His Life and Works*, New York 2010.



1. Paolo Barbieri, *Porta dell'Inferno*. © Sergio Bonelli Editore.



2. Paolo Barbieri, *Il Castello dei Nobili pagani*. © Sergio Bonelli Editore.



3. Paolo Barbieri, *Paolo e Francesca*. © Sergio Bonelli Editore.



4. Paolo Barbieri, *Agnello Brunelleschi*. © Sergio Bonelli Editore.



5. Paolo Barbieri, *Bolgia dei falsari*. © Sergio Bonelli Editore.

ve Doré?¹⁴ Barbieri risolve la questione riconoscendo questo approccio ma, al tempo stesso, facendone un nuovo punto di partenza per realizzare un *Inferno* davvero nuovo e personale. La miscela dei generi passa attraverso un *milieu* culturale che contempla fumetti, *cartoon* giapponesi (*Goldrake*, *Mazinga*, *Jeeg Robot* e *Capitan Harlock*, *in primis*), cinema (*Indiana Jones*, *I Goonies*, *Matrix*, *La Regina degli scacchi* e, *ça va sans dire*, il *Signore degli Anelli*), scrittura, pittura, scultura ma anche le suggestioni della natura, dai colori dei tramonti al brulicante microcosmo degli insetti.

¹⁴ Innumerevoli sono le edizioni della *Commedia* illustrate da Doré. Per una lettura critica cfr. A. La Salvia, *Dante e Doré, l'aura della "Divina Commedia" nell'arte moderna*, in *Dante und die bildenden Künste*, Hrsg. M.A Terzoli, S. Schütze, Berlin-Boston 2016, pp. 281-301.

Le *Malebranche* di Mariano Bottoli

La formazione di Mariano Bottoli – scolastica e non, come allievo alla Scuola d'Arte Sacra nonché figlio e nipote d'arte – permette all'artista di rileggere le iconografie tradizionali sino a trasformarle in un linguaggio autonomo, riconoscibile e del tutto contemporaneo. Il suo approccio con l'*Inferno* ha dato come esito la realizzazione del ciclo delle *Malebranche*¹⁵. Si assiste anzitutto al primato del disegno, posto che la tavolozza è essenzialmente monocroma. I dipinti sono tecniche miste su tavola: un primo disegno è stato tracciato a carboncino, in seguito ripassato con conté nero, infine completato a *grisaille* con colori acrilici. Il supporto è composto da tessere di un puzzle. Ogni figura dipinta è costituita da nove quadrati, che misurano ciascuno 6,5 cm per lato. L'artista dichiara di volere suggerire l'idea della scomposizione e della ricomposizione dell'immagine, favorendo così l'aspetto ludico che invita a utilizzare delle tessere intercambiabili per creare figure *ex novo*. Bottoli condivide con Barbieri la fascinazione per la rappresentazione dei *Tarocchi*, che definiscono l'incertezza dell'assegnazione di un destino e, in questo caso specifico, le *Malebranche* sono fortemente connotate, tuttavia, possono anche diventare altro. Il Fantasy, del resto, permette di scardinare le regole precostituite. L'artista dichiara di avere giocato con il suono dei nomi assegnati da Dante, in particolare con quanto queste definizioni esprimono tramite la tradizione orale, e di avere avuto particolare ispirazione dalla *Commedia* raccontata e letta da Vittorio Sermoni. Parola, suono e figura si avviluppano nelle *Malebranche* di Bottoli a partire dalle "branche", ovvero dagli uncini dei loro artigli. Malacoda (fig. 6), il capo della banda che guida la decina, ha la coda che si sviluppa come *malakós*, la conchiglia; Barbariccia (fig. 7) è ricciuto, con forconi; Alichino (fig. 8) indossa già i panni e la maschera dell'Arlecchino della *Commedia dell'Arte*; Calcabrina (fig. 9) è raffigurato mentre danza, è *diàbolos* l'ingannatore e si presenta con un andamento contrario alle sue impronte; Cagnazzo (fig. 10) è un canide antropomorfo; Libicocco (fig. 11) ha il ventre rigonfio, ardente di bile; Draghignazzo (fig. 12) ha l'aspetto del drago ed è connotato dal fuoco (*ignis*); Ciriatto (fig. 13) è interpretato nell'accezione dispregiativa di "ciro", ovvero di cerbiatto, e di questo presenta le corna sul capo; Graffiacane (fig. 14) mostra degli artigli da gatto pronti a graffiare il cane e stringe dei rafi; Farfarello (fig. 15) è stato disegnato con ali da farfalla tra elementi floreali, in una composizione diago-

¹⁵ «Tra' ti avanti, Alichino, e Calcabrina», / cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo; / e Barbariccia guidi la decina. / Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo, / Ciriatto sannuto e Graffiacane / e Farfarello e Rubicante pazzo». (*Inf.* XXI, 118-123).



6. Mariano Bottoli, *Malacoda*. Collezione privata.



7. Mariano Bottoli, *Barbariccia*.
Collezione privata.

8. Mariano Bottoli, *Alichino*.
Collezione privata.

9. Mariano Bottoli, *Calcabrina*.
Collezione privata.

10. Mariano Bottoli, *Cagnazzo*.
Collezione privata.

11. Mariano Bottoli, *Libicocco*.
Collezione privata.



12. Mariano Bottoli, *Draghinazzo*.
Collezione privata.
13. Mariano Bottoli, *Ciriatto*.
Collezione privata.
14. Mariano Bottoli, *Graffiacane*.
Collezione privata.
15. Mariano Bottoli, *Farfarello*.
Collezione privata.
16. Mariano Bottoli, *Rubicante*.
Collezione privata.

nale che ne esalta il carattere di “folletto” (dal toscano “farfaricchio”); l’irsuto Rubicante (fig. 16) fa eco all’adagio “ogni riccio un capriccio” e asseconda la tradizione della follia che contrassegna coloro che hanno i capelli rossi.

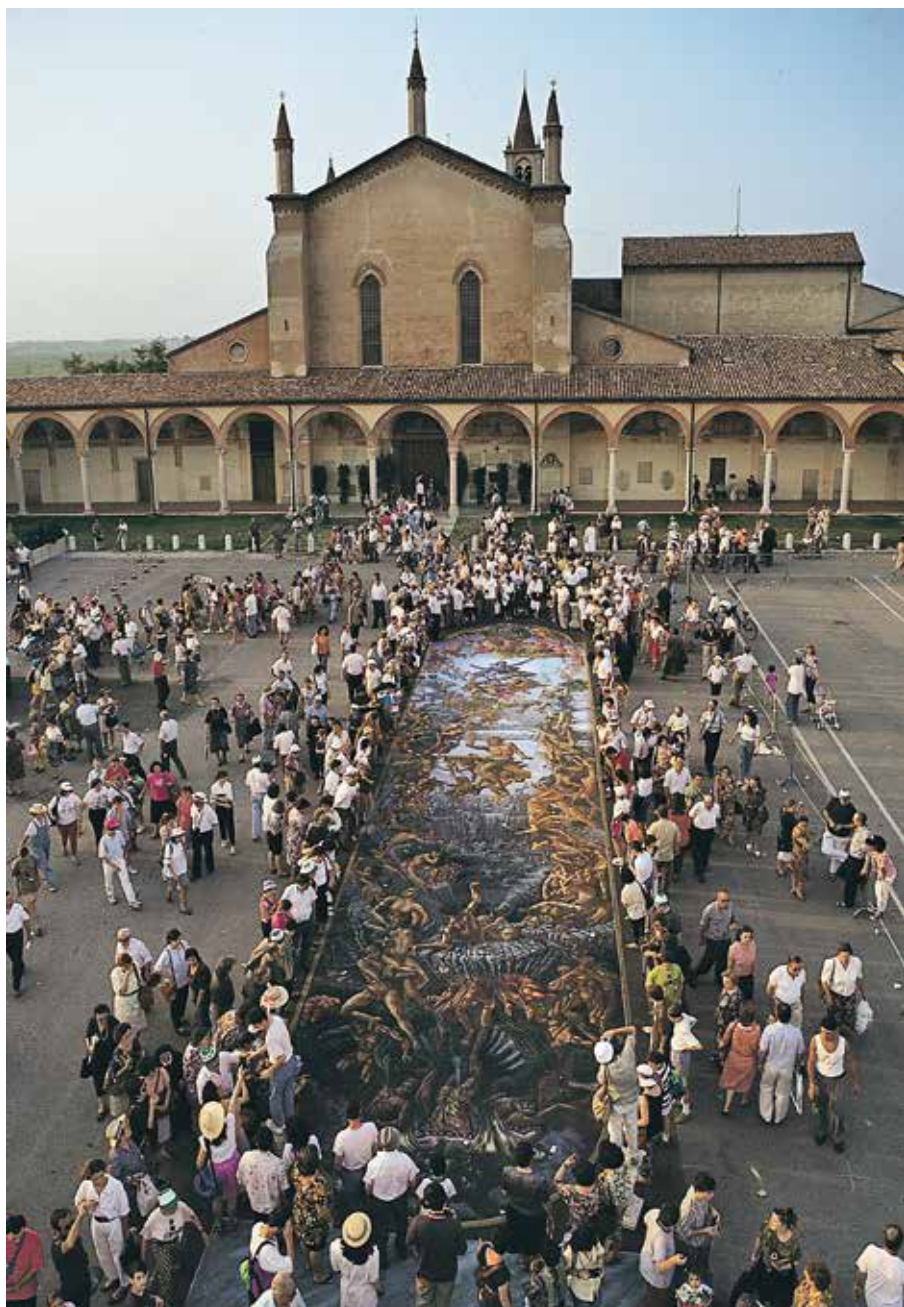
Dal punto di vista formale i dipinti di Bottoli mostrano la disinvoltata capacità di realizzare le anatomie e di collocare le figure in pose tipicamente manieriste. Le *Malebranche* diventano protagoniste nel loro insieme e, al tempo stesso, nelle singole personalità dei diavoli che le compongono. In che senso quindi si concilia questo Fanta-Manierismo, o meglio questa *Vision Art-Manierista*? Nell’*Inferno* di Bottoli si trova anzitutto conferma dei *topoi* quali, ad esempio, gli aspetti antropomorfi e la teatralità. Non va inoltre dimenticato che l’artista è noto quale autore di grottesche, allegorie, e di giochi appunto teatrali ottenuti con l’impiego della prospettiva anamorfica¹⁶. Questo tipo di prospettiva è stato impiegato dall’artista anche nelle sue vesti di Maestro madonnaro nelle sue originali invenzioni per composizioni d’arte sacra con esiti sorprendenti.

Provocazioni dantesche: tra Fantasy e Arte madonnara

In conclusione, ci si può interrogare sull’apporto dell’Arte madonnara in materia di Fantasy. Per i nostri due autori va sottolineato l’aspetto formativo dello studio dell’arte classica, rinascimentale, barocca ma anche romantica. A un artista di strada si chiede poi un aspetto non certamente secondario quale l’*appeal* immediato verso il pubblico. Tutto questo si traduce in termini di sapienza in materia di colore, forme, prospettive, ovvero l’artista deve colpire lo spettatore con la propria esecuzione, tanto da farlo interrompere nel suo cammino inducendolo a fare una sosta dinnanzi all’opera che nasce. Se si pensa alla raffigurazione dei temi danteschi va detto che questo effetto di stupore è stato cercato anche da un Maestro madonnaro quale lo statunitense Kurt Wenner¹⁷ tramite l’impiego delle prospettive più audaci. Basti pensare

¹⁶ Emblematica in tal senso è stata la mostra *Magia Naturalis*, la personale dell’artista che ho curato per il Museo dei Madonnari Grazie di Curtatone (Mn) nella primavera del 2019. Lo stesso anno Bottoli ha realizzato presso il Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova un’anamorfofi ispirata alla Sala di Troia quale omaggio a Giulio Romano, in concomitanza con la mostra *Con Nuova e Stravagante Maniera. Giulio Romano a Mantova*, allestita dall’ottobre 2019 al gennaio 2020, a cura di L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann e P. Bertelli.

¹⁷ Si rimanda alla monografia *Kurt Wenner: Master Artist*, catalogo della mostra (Gazoldo, Museo d’Arte Moderna), a cura di P. Artoni, Mantova 2002 e al sito internet dell’artista www.kurtwenner.com.



17. *Il Giudizio Universale*, Grazie di Curtatone (Mn), 1991 (crediti fotografici: Kurt Wenner).

al *Dies Irae* anamorfico e al *Giudizio Universale* (fig. 17), ideato nel 1991 dallo stesso artista statunitense e realizzato a più mani sul sagrato di Grazie di Curtatone (Mn) da artisti coordinati da Wenner, lo stesso Bottoli e Claudio Rasori in occasione della visita di papa Giovanni Paolo II¹⁸. Anche in quel caso, come accade per Barbieri e Bottoli, vi è la raffigurazione dell'*Inferno* tramite delle figure ultraterrene dalla gestualità enfatica disegnate con forme michelangiolesche e manieriste.

Il patrimonio culturale dell'arte madonnara ha sicuramente dato linfa all'arte Fantasy di Barbieri e ha reso Bottoli uno dei più grandi innovatori dell'iconografia dell'arte sacra. Da madonnari a illustratori di Dante, con antichi strumenti per nuovi linguaggi, capaci di affascinare anche l'uomo contemporaneo più distratto e di accompagnarlo con rinnovate emozioni in un viaggio in altri mondi, sino «a riveder le stelle».

¹⁸ Su questa iniziativa cfr. *Il Papa tra di noi: Mantova, Curtatone, Castiglione delle Stiviere: centenario aloisiano 1991*, Mantova 1991.

Giancarlo Beltrame

Dante nel cinema

È il Dante dell'*Inferno* quello che maggiormente colpisce e ispira sceneggiatori e registi che hanno tratto spunto, fin dai primordi del cinema, dalla *Divina Commedia*. Né, all'inizio, avrebbe potuto essere altrimenti, visto il carattere di divertimento di massa, con la messa in scena di emozioni forti e alla portata di tutti, che la nuova tipologia di racconto per immagini aveva. E chi poteva essere il primo personaggio a scatenare la fantasia, se non Francesca da Rimini, vista come eroina dell'amore impossibile che travolge ogni ostacolo e per questo finisce punita con la morte sua e dell'amato?

Tutto ebbe inizio nei primi anni del Novecento negli Stati Uniti, quando la Vitagraph Company of America, la maggiore compagnia cinematografica del tempo, inserì in un pacchetto di sette *one-reeler*¹ destinati al circuito dei *nickelodeon*² anche un *Francesca di Rimini, or the Two Brothers*, diretto da uno dei pionieri del cinema, il regista e produttore James Stuart Blackton. Girato nel 1907³, il film uscì l'8 febbraio 1908. Francesca era interpretata dalla diva

¹ Gli *one-reeler* sono cortometraggi la cui durata massima era stabilita dalla lunghezza della pellicola che stava in una bobina, per cui la loro durata si aggirava intorno ai dieci-dodici minuti.

² I *nickelodeon* sono stati negli Stati Uniti la prima tipologia di sala cinematografica al coperto destinata esclusivamente alle proiezioni. Furono in auge dal 1905 al 1915. Il nome fa riferimento al termine con cui era indicata la monetina da 5 centesimi, che era il prezzo, molto popolare, del biglietto.

³ La registrazione del copyright da parte della Vitagraph Co. of America, datata 4 settembre 1907, ha generato probabilmente una confusione su questo primo film dantesco, tanto che alcune filmografie, tra cui quella creata nel sito web *Dante e il cinema* (<https://www.danteilcinema.com/>) su iniziativa di Giuliana Nuvoli, come sezione del sito *Dante e le Arti* creato dal Comitato Nazionale per le celebrazioni dei 700 anni della morte dell'Alighieri, riportano una versione del 1907 diretta da William V. Ranous come «prima edizione del ben più noto *The two brothers* con la regia di James Stuart Blackton che uscirà nelle sale l'anno successivo, 1908». Il catalogo dell'American Film Institut (AFI) non riporta questa versione attribuita a Ranous, attore e regista della Vitagraph, impe-

del momento, Florence Turner, che la casa di produzione aveva ribattezzato semplicemente *Vitagraph Girl*, tale era la sua notorietà. Riferimenti a Dante non ne comparivano, né nei titoli, né nei materiali pubblicitari, né nelle recensioni o nelle cronache d'epoca. Chiaramente la vicenda dei due amanti di Gradara, dopo la loro comparsa nel quinto canto dell'*Inferno*, viveva ormai di vita propria sotto varie forme letterarie o iconografiche, ma la radice dantesca, per quanto celata, era ineliminabile.

Quasi contemporaneamente al film della Vitagraph uscì il primo⁴ dei titoli italiani dedicati ai due amanti di Romagna. Purtroppo, come molti dei primi lavori cinematografici, il *Francesca da Rimini* diretto da Mario Morais per la Comerio Films di Milano, di cui era diventato direttore artistico l'anno precedente, è andato perduto e se ne trova traccia solo nei repertori. Nel preziosissimo catalogo⁵ di Aldo Bernardini la data della disponibilità della copia è indicata nel febbraio 1908 ed è citata una sua presentazione al Cinematografo della Borsa di Torino il 26 febbraio 1908, cui segue il giorno successivo una microrecensione sulla «Gazzetta di Torino»⁶. Ma il dato più interessante è una variazione che si trova nella sinossi riportata nella scheda, purtroppo senza indicazione della fonte: il suicidio finale del marito tradito dopo l'uccisione dei due fedifraghi.

La vicenda, cui fa riferimento Dante nell'episodio dell'*Inferno*, avvenne nel 1275. Francesca è costretta, contro la propria volontà, a sposare Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, uomo zoppo e deforme, il quale poi, dovendo partire per un viaggio, l'affida a suo fratello, Paolo. Tra Paolo e Francesca (il libro galeotto) nasce l'amore e gli amanti sono felici; finché non ritorna il gobbo: il giullare di corte gli racconta quanto è avvenuto. Gianciotto, fuori di sé, uccide il giullare, e poi riserva la stessa sorte a Francesca, a Paolo e a se stesso⁷.

gnato in quel biennio 1907-1908 in una serie di film shakespeariani, ma solo quella di Blackton, in cui tuttavia tra gli interpreti appariva anche Ranous (<https://catalog.afi.com/Film/33676-FRANCESCA-DIRIMINIORTHETWOBROTHERS?sid=665d15f2-35bb-4646-a0a8-f1f4fb516060&sr=10.990408&cp=1&pos=0>). E forse anche questo può aver contribuito a generare l'equivoco.

⁴ In un suo testo reperibile in PDF sul sito *Dante e il cinema* (<https://www.danteilcinema.com/wp-content/uploads/2020/03/NUVOLI-Francesca-al-cinema.pdf>), *Francesca al cinema. Dalla Commedia allo schermo* Giuliana Nuvoli asserisce che «La prima *Francesca da Rimini* italiana è quella prodotta dalla Cines nel 1906», aggiungendo però che «di questo film non resta traccia».

⁵ A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905-1909*, B&N Biblioteca di Bianco e Nero, Nuova ERI Edizioni Rai e CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1996.

⁶ «Assai ben riuscita è la *Francesca da Rimini*, film che misura oltre 300 m., anche come complesso e svolgimento dell'azione», Ivi, p. 150.

⁷ *Ibidem*.

Addirittura precedente, come data di disponibilità della copia, indicata come gennaio 1908⁸, sarebbe *Pia de' Tolomei* (con cui entriamo nel *Purgatorio*), prodotto dalla Cines di Roma con la regia di Mario Caserini. Anche di questo film, lungo 290 metri e con 18 scene, le tracce sono solo cartacee, ma il suo inserimento nel Catalogo Cines 1911 fa ritenere che il «sensazionale capolavoro», come recitava la frase di lancio, fosse stato distribuito più tardi.

Nella primavera del 1909 si aggiunge un altro dei personaggi più noti dell'*Inferno*, il Conte Ugolino. Lunga 240 metri, la pellicola fu prodotta dalla Itala Film di Torino e fu lanciata in Italia e all'estero (sicuramente Francia, Gran Bretagna, Germania e Stati Uniti), come prima di una serie «artistica», riscuotendo un vasto successo. La regia è stata attribuita prima al fondatore della società di produzione, Giovanni Pastrone, poi in tempi più recenti a Giuseppe De Liguoro, che interpretava Ugolino. Le fonti d'epoca⁹ si soffermano in particolare sull'ultima scena, il «quadro dantesco del Conte che nell'*Inferno* rode il cranio dell'Arcivescovo», come viene descritta in un programma di sala del 2 luglio 1909 del Politeama Ariosto di Reggio Emilia. Purtroppo ne è sopravvissuto solo un frammento di circa 4 minuti, con 6 quadri, nel quale questa scena infernale non c'è. Vi si vedono, invece, l'accusa di tradimento, il processo, il corteo che conduce il Conte e i suoi figli alla prigionia, l'ingresso alla Torre della Muda, la cella con i cinque prigionieri e l'arcivescovo Ruggieri che si fa consegnare le chiavi della prigione per gettarle in Arno¹⁰.

Nell'ottobre 1909, al primo Concorso internazionale di cinematografia di Milano, furono presentate alcune scene di quello che sarebbe diventato, un anno e mezzo dopo, il primo lungometraggio del cinema italiano. Il titolo – provvisorio – era *Saggi dell'Inferno dantesco*¹¹, la casa di produzione era la SAFFI-Comerio di Milano (che divenne poi, in corso d'opera, Milano Films) e i registi erano il dantista Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, che si avvalevano della collaborazione di Giuseppe De Liguoro. Gli episodi esibiti in mostra illustravano l'incontro tra Dante e Virgilio, l'entrata dell'*Inferno*, il passaggio nel Limbo e si concludevano con l'apparizione di Farinata e Cavalcanti. La società che lo produceva ottenne una medaglia d'oro e il distributore napoletano Gustavo Lombardo diede inizio a una lunga e geniale campagna pubblicitaria di lancio che portò al successo internazionale del film. Intanto

⁸ Ivi, p. 177.

⁹ Ivi, pp. 253-255.

¹⁰ L'unica didascalia originale rimasta nella copia della Cineteca Milano, visibile online (<https://www.cinetecamilano.it/film/899>), recita «L'arcivescovo getta in Arno le chiavi della prigione».

¹¹ Bernardini 1996, p. 391.

nell'unico e piccolo studio cinematografico di allora a Milano, in via Arnaldo da Brescia, sulla Grigna Meridionale lungo il canalone Porta, in una baia dei laghetti di Mandello del Lario per la scena di Caronte che traghetta le anime prave, sul lago di Como, nei pressi di corsi d'acqua e laghetti di Arenzano e sul letto di un torrente disseccato nella tenuta del castello Arnaboldi di Carimate si continuava a girare il kolossal tratto dalla prima cantica.

Nel frattempo, nel corso del 1910, tornavano sugli schermi i personaggi danteschi di Francesca e Pia. Il 19 novembre negli Stati Uniti uscì il remake del film del 1908, sempre con Florence Turner nei panni della protagonista, James Stuart Blackton alla regia e una leggera modificazione al titolo, che divenne *Francesca da Rimini*¹². L'accoglienza critica fu controversa, se da un lato *Moving Picture World* nel numero del 16 novembre 1910 ne parlava bene¹³, dall'altro *Nickelodeon* del 1 dicembre 1910 lo stroncava abbastanza pesantemente, criticandone in particolare la fotografia e la recitazione¹⁴.

Ma già nell'estate precedente Film d'Arte Italiana di Roma e Série d'Art Pathé frères (SAPF) di Parigi avevano stretto un accordo per due produzioni dantesche. La prima uscì contemporaneamente con il doppio titolo *Francesca da Rimini* in italiano e *Françoise de Rimini* in francese¹⁵. Lunga 275 metri, di cui 235 colorizzati, stette in cartellone all'Omnia Pathé di Parigi dal 23 al 29 settembre 1910. Ne era interprete la diciottenne Elena Seracini Vitiello, che già aveva scelto il nome d'arte Francesca Bertini¹⁶, e la regia, non certa, è attribuita a Ugo Falena. Fu Gerolamo Lo Savio a dirigere invece *Pia dei Tolomei*¹⁷, interpretata da Tina Sansoldo. Lunga 285 metri, sembra una delle tante pellicole del muto andate perdute. Interessante la frase di lancio del film: «Questo è il mestissimo episodio che Dante ha immortalato nella sua Divina Commedia e che qui è reso con profondissimo senso d'arte e con rara meravigliosa efficacia»¹⁸.

¹² La scheda del film è reperibile sul sito dell'AFI, all'indirizzo <https://catalog.afi.com/Film/38875-FRANCESCA-DA-RIMINI?cxt=filmography>, ma *Francesca di Rimini* rimane come titolo alternativo. Uscirà anche in Italia con il titolo *Lancillotto dei Malatesta*, dove Lancillotto sta per Lanciotto o Ganciotto. I 15 quadri che lo compongono furono girati negli stessi studi del precedente, a Brooklyn, New York, unico assente dal cast, William V. Ranous.

¹³ <https://archive.org/details/moviwor07chal/page/1248/mode/2up>

¹⁴ La recensione è riportata nella già citata scheda dell'AFI (vedi nota 12).

¹⁵ <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/7917-francoise-de-rimini>

¹⁶ Elena Seracini Vitiello, in arte Francesca Bertini (Firenze, 5 gennaio 1892 – Roma, 13 ottobre 1985), fu la prima grande diva del cinema italiano.

¹⁷ <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8008-pia-de-tolome>

¹⁸ A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1910*, Roma 1996, pp. 298-299. Oltre alla frase di lancio sono riportati qui un elenco dettagliato dei quadri e una sinossi tratta da

Ma fu il 1911 l'anno d'oro di Dante al cinema in Italia. Dopo due anni di lavorazione, preceduto da un gran battage pubblicitario che arrivò persino a coinvolgere la famiglia reale con una visione privata, finalmente in marzo giunse sugli schermi *L'inferno* della Milano Films¹⁹. Diviso in tre parti, lungo cinque bobine (contro le due usuali del periodo), presentava, in 54 quadri, il viaggio della prima cantica dallo smarrimento nella selva oscura all'uscita dall'inferno attraverso l'imboccatura di una grotta. Gli attori che interpretavano Dante e Virgilio, ossia Salvatore Papa e Arturo Pirovano, erano stati scelti per la loro abilità nel muoversi su terreni scoscesi e montagnosi, visto che moltissime scene erano state girate in esterni. Il professionista con maggiore esperienza era Giuseppe De Liguoro, che oltre a collaborare alla regia interpretava ben tre personaggi di spicco: Farinata, Pier delle Vigne e il conte Ugolino. La fedeltà al testo dantesco era garantita dal critico letterario Adolfo Padovan²⁰, mentre all'altro regista, il veneto Francesco Bertolini, che era un ragioniere e dal poco che si sa di lui aveva fatto parte del consiglio di amministrazione della Saffi-Comerio, risultava affidata pure la scenografia, assieme a Sandro Properzi. Dietro la macchina da presa stava un ventiseienne appassionato di trucchi ed effetti speciali, Emilio Roncarolo. Furono i due scenografi (responsabili anche dei costumi, che si rifanno alla tradizione iconografica più diffusa, con il lucco di panno scuro lungo fino ai piedi e accollato, completato dal copricapo a ciambella con i festoni laterali, per Dante e una toga bianca lunga fino ai calzari per Virgilio) e il direttore della fotografia a dare la maggior caratterizzazione visiva del film. Essi si ispirarono da un lato alle popolarissime tavole disegnate mezzo secolo prima da Gustave Doré, riproponendole pari pari nei vari quadri, sia per taglio dell'inquadratura sia per posizione dei personaggi²¹, tanto da far pensare che le sue illustrazioni fossero usate come un vero e proprio *storyboard*²² ante litteram, e dall'altro alle "magie" tecniche di Georges Méliès, in particolare mascherini e sovrim-

un programma di sala del Politeama Ariosto di Reggio Emilia del 21 luglio 1911.

¹⁹ La prima si tenne al teatro Mercadante di Napoli il 5 marzo 1911, tra gli spettatori figuravano Roberto Bracco, Matilde Serao e Benedetto Croce.

²⁰ Nato a Luino l'11 settembre 1869 e morto a Milano il 13 luglio 1930, aveva già pubblicato per Hoepli numerosi saggi letterari e filosofici.

²¹ Esempio è, ad esempio, il quadro 10, con l'incontro con Minosse, collocato seduto su una roccia nella parte destra dell'inquadratura, a figura intera, mentre Dante e Virgilio stanno in una posizione intermedia tra un'anima in attesa di giudizio e un diavolo in piedi.

²² Lo schizzo per progettare un'inquadratura, previsualizzandola su carta, è una pratica documentata per la prima volta da una tavola illustrata di Georges Méliès per *Le voyage dans la lune* del 1902. Utilizzato anche da Sergej Ėjzenštejn per *La corazzata Potëmkin* (1925), lo *storyboard* venne definitivamente codificato da Walt Disney negli anni Trenta.

pressioni. Dal punto di vista stilistico appare oggi chiara la scelta che fecero i realizzatori. Essi infatti privilegiarono i campi totali per far vedere globalmente ognuna delle scene infernali raffigurate. Se la povertà dei movimenti di macchina è da ascrivere ai limiti tecnologici (vi sono di fatto solo due leggere e brevi panoramiche verso destra per accompagnare in una parte del quadro 4 Dante e Virgilio verso la porta dell'Inferno, in un paesaggio montano scosceso e nebbioso, e nel quadro 7, quando passeggiano nel Limbo), la predilezione per i campi lunghi consente di far muovere i due viaggiatori nell'aldilà tra le anime dannate, avvicinandoli o allontanandoli da esse in funzione della focalizzazione del rapporto con esse.

L'influenza di Méliès si coglie soprattutto in alcuni quadri nei quali i macchinari scenografici di stampo teatrale e i costumi non bastavano a rendere l'ambientazione, come ad esempio i lussuosi trascinati dalla «bufera infernal, che mai non resta», o il seminatore di discordia Bertran de Born che cammina decapitato tenendo in pugno per i capelli la propria testa mozzata.

Il montaggio, di conseguenza, è ancora assai elementare, con al massimo qualche riquadratura per spostarsi un po' più lontano o un po' più vicino all'azione messa in scena. Il dato più interessante, tuttavia, è la rottura del flusso temporale della narrazione, con l'introduzione di ben tre *flashback*. Se il testo originale si prestava per la presenza di numerose analepsi quando alcuni personaggi raccontano a Dante le vicende peccaminose che li hanno condotti dove si trovano dannati, nel cinema ancora giovinetto non era una pratica diffusa²³. Il primo *flashback* si trova nel quadro 13, quando Francesca inizia a narrare la sua tragica storia d'amore. Dal girone dei lussuosi, dopo la didascalia che riporta la terzina dantesca

Il racconto di Francesca.

«Noi leggevamo un giorno per diletto

Di Lancilotto, come amore lo strinse:

Soli eravamo e senza alcun sospetto...»

ci si ritrova in una stanza dove Francesca seduta ascolta Paolo in piedi, che legge con trasporto un libro appoggiato su un alto leggio. La coppia è ripresa

²³ Il primo esempio di *flashback* cinematografico risale al 1901, nel film *Histoire d'un crime* del francese Ferdinand Zecca. Alla vigilia dell'esecuzione, come su uno schermo, sul muro della cella, sopra il giaciglio dove il condannato dorme profondamente, appaiono tre ricordi, due di vita familiare e il terzo della situazione, una perdita al gioco, che l'ha portato a diventare un assassino. Il ricordo-sogno-visione non prende ancora il posto del punto raggiunto dal racconto, ma si incastra in esso, come un quadro nel quadro.

a figura intera. Tra mille sospiri, Francesca si alza, poggia una mano sulla spalla di Paolo, che si gira, allarga le braccia e si slancia per abbracciarla... E qui la scena s'interrompe prima del fatal bacio. Censura? Scelta dei registi? Perdita di fotogrammi nelle copie sopravvissute e utilizzate per il restauro?²⁴ Nessuna documentazione è stata finora in grado di svelare l'arcano, che non si spiega alla luce sia dei precedenti iconografici ben noti ai registi, sia delle consuetudini cinematografiche dell'epoca, che non nascondevano certo i baci sugli schermi. Il bacio appare citato, invece, nella didascalia in inglese di una versione internazionale:

The story of Francesca Da Rimini. «One day for our delight we read of Lancelot. Alone we were and no suspicion near us. – Then he at once my lips all tremblingly kissed. In the book that day we read no more».

Un'altra didascalia chiude il ricordo e ci riporta nell'ambientazione infernale. E qui avviene una delle variazioni narrative più importanti del film rispetto alla *Commedia*: a chiudere il racconto non è Francesca, ma è Paolo a farsi portavoce della vicenda e a concluderla, mimando il verso che pronuncia (e non possiamo ovviamente sentire, essendo il film muto, ma lo si può intuire dal labiale e dal gesto), «Caina attende chi vita ci spense»..., prima di essere ripreso dal vortice ventoso con l'amata tra le braccia, mentre Dante sconvolto cade «come corpo morto cade». Il cambiamento sposta il baricentro del racconto da Francesca alla coppia, coinvolgendo nell'assunzione di responsabilità del tradimento d'amore lo stesso Paolo.

Il secondo *flashback* arriva nel quadro 28. L'ambientazione è la selva dei suicidi tormentati dalle Arpie. Su istigazione di Virgilio Dante spezza il ramo di un albero rinsecchito, dal quale prima zampilla uno spruzzo di liquido (bianco, perché se fosse stato colore del sangue sarebbe stato meno visibile sullo sfondo scuro) e quindi uno sbuffo di fumo a evocare il «Perché mi schiante?» citato poco prima in didascalia. L'analessi è introdotta da un'altra scritta: «Pier Della Vigna, accusato di tradimento, è fatto abbacinare per ordine di Federico II». Imprigionato, il consigliere dell'imperatore cammina

²⁴ A lungo disponibile solo in copie danneggiate, mutile o censurate, *L'inferno* è stato restituito alla sua edizione princeps, alla corretta successione delle inquadrature, alla pienezza della sua luce e dei suoi colori da un lungo lavoro di restauro curato dalla Cineteca di Bologna e dal laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011 ed è oggi reperibile in DVD, con una durata di 66'. La stessa interruzione, tuttavia, è presente anche in altre due copie che abbiamo avuto modo di vedere, entrambe con didascalie in inglese, con una durata una di 72' 25" e l'altra di 65', visibile questa nell'archivio online della Cineteca di Milano (<https://www.cinetecamilano.it/film/2758>).

sconfortato avanti e indietro nella cella come se riferisse la propria storia a un pubblico. La porta si apre. Entrano due armigeri e un cavaliere che legge la sentenza al prigioniero, il quale afferra il foglio appallottolandolo e gettandolo con sdegno a terra. Arrivano altri sgherri, che lo afferrano, lo costringono a inginocchiarsi e a piegarsi all'indietro. Uno di loro gli versa un liquido bollente negli occhi. Mentre si allontanano giunge un frate a medicargli gli occhi. Tutta la scena è un'unica inquadratura frontale, con la camera fissa, e noi vi assistiamo come se fossimo seduti in prima fila in una platea teatrale. Tale rimane, senza spostarsi di un millimetro, anche dopo la didascalia che introduce la seconda parte: «Dopo la tortura, si uccide». Ormai cieco e con gli occhi bendati, Pier delle Vigne tenta di rialzarsi, si avvicina alla finestra, si strappa le bende e infine si suicida sbattendo con forza la parte posteriore del cranio contro lo spigolo di un muro.

Il terzo *flashback* lo si trova nel quadro 50, quasi alla fine. La macchina da presa segue l'avvicinarsi di Dante e Virgilio tra le teste dei traditori della patria intrappolati nel ghiaccio del Cocito e abbassandosi con un piccolo aggiustamento svela Ugolino che «la bocca solleva dal fiero pasto». La didascalia preannuncia il ricordo: «Il conte Ugolino narra la morte sua dei figli, nella Torre di Pisa.

...mi diedi,
Già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
E due di li chiamai poi che fur morti.
Poscia più che il dolor poté il digiuno».

L'inquadratura della cella sembra la gemella di quella dove avviene il suicidio di Pier delle Vigne. Una finestra con le sbarre sul lato sinistro, una porta (diversa) sullo sfondo al centro, solo le pareti e le colonne sono leggermente modificate. Ugolino è seduto su una sedile di pietra e guarda i quattro figli stesi a terra, che lentamente si alzano. Uno stacco ci porta all'esterno (l'unico spazio urbano del film). Due soldati armati di picche sulla scalinata fanno la guardia alla porta della torre. Da sinistra giunge un cavaliere, che chiede di far uscire il carceriere e le altre guardie. La porta viene sbarrata ed egli si fa consegnare le chiavi, prima di allontanarsi al galoppo. Si torna all'interno, dove i cinque prigionieri si rendono conto della fine che li attende e manifestano i segni della fame che li tormenta. Ugolino assiste impotente alla loro morte e disperato si getta sui loro corpi. Uno stacco, senza didascalia, con solo un cambio cromatico della pellicola, dal seppia della prigione al ciano del fiume ghiacciato, ci riporta nel girone infernale dove il conte riprende a

consumare la propria vendetta rodendo il cranio dell'arcivescovo Ruggeri e Dante manifesta tutto il suo sdegno, prima che Virgilio lo accompagni fuori campo, verso la tappa successiva.

Dei tre *flashback* quest'ultimo è il più articolato, come se man mano gli autori del film avessero acquistato maggior sicurezza nel controllo dei mezzi tecnici e dello sviluppo del racconto. La conferma la si ha nella scena in cui i due pellegrini dell'oltretomba giungono nella Giudecca, al cospetto di Lucifero. L'angelo traditore campeggia gigantesco al centro dello sfondo e verso di lui essi si avviano diventando sempre più piccoli per effetto della prospettiva. Il gioco delle dimensioni era già stato utilizzato nel quadro 47, per l'incontro ravvicinato con il gigante Anteo, ma qui – siamo nel quadro 52 – tocca il suo culmine. E poi, quando aggrappandosi al corpo dello «imperator del doloroso regno» i due viandanti dell'aldilà scompaiono alla vista, uno stacco ci porta al primo piano – l'unico di tutto il film – di Lucifero che, guardando dritto negli occhi lo spettatore, mastica in una delle sue tre bocche Giuda Iscariota, graffiandogli la schiena con le lunghe unghie delle gigantesche mani. Non è solo un effetto alla Méliès, ma questo sguardo inquietante e minaccioso che punta dritto su chi sta guardando ci riporta a qualche anno prima, all'ultima inquadratura del primo western della storia del cinema, *The Great Train Robbery* (1903), di Edwin S. Porter, con quell'ultima, misteriosa, inquadratura in primo piano del bandito che guardando verso l'obiettivo alza la pistola e spara verso gli spettatori.

L'uscita de *L'Inferno* della Milano Films fu preceduta, a gennaio 1911, da un altro film molto più corto (400 metri contro 1200), con il medesimo titolo e ispirato sempre alla prima cantica. Si trattava di un'operazione un po' piratesca di sfruttamento della notorietà dell'attesissima pellicola di Padovan, Bertolini e De Liguoro. Una manovra tanto disinvolta da costringere gli autori a chiedere alla prefettura di Milano, il 3 gennaio 1911, l'iscrizione al "Pubblico registro delle opere protette". Era la prima volta che veniva chiesta per un film. Inoltre, dato che entrambi i titoli erano stati venduti all'estero e circolavano con successo contemporaneamente, il distributore americano dell'*Inferno* più lungo, Monopol Film Co. di New York, lanciò una campagna pubblicitaria per mettere in guardia dai "pirati" che distribuivano «a fake production of the genuine DANTE'S INFERNO by the Milano Films Co.»²⁵ Fatto sta che comunque *L'inferno*, editato anche con il titolo *Visioni*

²⁵ La pubblicità è riportata in A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911 - Prima parte. I film degli anni d'oro*, Roma 1995, p. 244.

dell'inferno, prodotto a tempo di record dalla Helios Film di Velletri e diretto da Giuseppe Berardi (che interpretava anche Dante, mentre il ruolo di Virgilio era ricoperto da Armando Novi) e Arturo Busnengo fu venduto subito in Francia, Spagna, Germania, Ungheria, Gran Bretagna e Stati Uniti prima che uscisse il kolossal milanese.

Tra le copie sopravvissute, la più completa è stata reperita nella Filмотeca Vaticana²⁶ ed è composta da 25 quadri e 18 didascalie. L'inferno dantesco vi è rappresentato attraverso l'apparizione di Beatrice, la traversata dell'Acheronte e gli episodi dei lussuriosi, con Paolo e Francesca, dei prodighi e degli avari, del gigante Anteo, di Caifa, di Pier da Medicina, del Conte Ugolino, di Odisseo e Diomede, e di Lucifero che maciulla tra i denti Giuda. Fin dalla prima inquadratura²⁷ appaiono evidenti le differenze dal punto di vista stilistico. Dante e Virgilio, in una specie di anticipazione, sono inquadrati di profilo in campo medio, affiancati l'uno all'altro, il poeta fiorentino con la tunica scura e una corona d'alloro a cingergli la testa sopra il copricapo con i festoni che gli scende sulle spalle, l'autore latino in toga bianca e un'altra corona sui capelli, su uno sfondo neutro. Riprese più ravvicinate, quindi, che alternano figure intere a piani medi e americani, per mascherare la povertà scenografica. Simili invece i trucchi ottici, come la bufera infernale che trascina le anime dei lussuriosi, realizzata con una doppia esposizione e la sovrimpressione, ma vista più da vicino, con il due pellegrini relegati nell'angolo in basso a sinistra, di schiena e dalle spalle in su. Così, quando arriva, «das sundige schwargepaar» – la «coppia peccaminosa» – occupa sulla destra la maggior parte dell'inquadratura. Paolo sostiene Francesca, coperta solo da un velo che lascia intravedere un seno, mentre l'altro è coperto dalla mano dell'amante che lo stringe. Il velo cade mostrando per pochi istanti il petto nudo un attimo prima della partenza del *flashback*. Lui legge un libro, poggiato su un ginocchio, accanto a lei, seduta, che segue con lo sguardo la lettura. In un baleno il volume è lasciato cadere, i due si guardano, si abbracciano e si

²⁶ La copia è una versione destinata originariamente al mercato tedesco e fa parte del fondo lasciato dal padre gesuita svizzero Abbé Joye. Ne è stato fatto un restauro digitale per conto del Pontificio Consiglio delle Comunicazioni Sociali, con il supporto della Bayer, da Cinecittà Digital, «secondo un criterio conservativo del controtipo ritrovato, anche se i quadri della pellicola infiammabile originale erano colorati con bagni per imbibizione o viraggi per rendere più emozionante lo sviluppo drammaturgico del racconto», come spiega una didascalia alla fine.

²⁷ Su YouTube ne sono pubblicate almeno due versioni, quella a cui facciamo riferimento è all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=2PEjOTVvJZo>. Un'altra ha sostituito con citazioni dei versi danteschi le didascalie in tedesco e ha effettuato una colorazione digitale per avvicinarsi all'originale ritrovato. La versione restaurata è uscita in DVD nel 2004.

baciano sotto lo sguardo del sopraggiunto Gianciotto, che prima pugnala a morte lei e poi il fratello. In tutto 27 secondi, quasi metà dei quali occupati dalla disperazione dell'assassino. La diversità di questo mini racconto rispetto a quello dell'altro *Inferno* sta da un lato nel bacio, che viene fatto vedere sia pure brevissimamente, e dall'altro nella messa in scena del duplice omicidio.

Anche in queste *Visioni dell'inferno* la principale fonte di ispirazione iconografica sono le illustrazioni di Doré. E lo si vede nella scena di Minosse, collocato sulla destra, gigantesco, con la coda attorcigliata intorno al corpo stabilire con i suoi giri la pena del dannato. Un punto di vista originale, invece, lo si trova nel quadro dei bestemmiatori distesi sulla sabbia ardente: la macchina da presa si colloca in alto e li riprende di sguincio, come farà poco più avanti con gli epicurei sepolti a testa in giù nelle fosse di fuoco nella città di Dite. Solo dopo il passaggio dei due poeti uno stacco riporta alla più classica ripresa frontale in asse ortogonale.

Il secondo, brevissimo, *flashback* non poteva essere che quello di Ugolino. Uno stacco senza didascalia conduce dal lago di ghiaccio dove il conte della Gherardesca sfama la propria vendetta sul cranio del vescovo di Pisa Ruggeri alla cella dove il padre sfinito si getta sui corpi dei figli morti.

Infine Lucifero: solamente all'angelo ribelle spetta, come già nella pellicola della Milano Films, l'onore del primo piano. A parte questo quadro, tuttavia, tra le due versioni la difformità visiva è considerevole: se nella prima si vuole calare lo spettatore nel clima infernale attraverso una visione d'insieme, nella seconda si preferisce stare più a ridosso dei personaggi, quasi a spingere a dividerne le pene.

Il successo internazionale ottenuto spinse la Helios a girare immediatamente, sempre con Berardi e Busnengo, un altro film, ispirato alla seconda cantica: *Il Purgatorio*. Lungo quasi il doppio dell'*Inferno*, 700 metri, fu fatto uscire a fine maggio 1911. L'accoglienza fu molto più tiepida. Troppa fretta nella realizzazione e troppo poca drammaticità, rimproverarono le riviste cinematografiche che ne parlarono. Un programma di sala pubblicato a Bologna nel 1911 riporta così la sinossi:

Usciti dall'*Inferno*, Dante e Virgilio incontrano Catone Uticense e poi la barca, guidata da un angelo, che porta le anime sulle rive del Purgatorio. Seguono quindi altri incontri: con una donna senese uccisa dal marito geloso; con il poeta mantovano Sordello e con i principi che ritardarono fino alla morte il pentimento. Dante sogna di essere trasportato da un'aquila d'oro alla porta custodita da un angelo, che immette i poeti in una serie di gironi, dove incontrano: i superbi, gli invidiosi, gli iracondi, gli accidiosi (con l'episodio della Maga Circe),

gli avari (con papa Alessandro V e Stazio, che accompagna i visitatori più avanti), i golosi e i lussuriosi. Attraverso le fiamme del settimo girone i poeti entrano nel Paradiso terrestre, incontrano in un bosco Matilde, contessa di Toscana; e poi, ecco il carro trionfale tirato da un grifone, le sette donne rappresentanti le virtù, S. Luca e S. Paolo e quindi Beatrice. Dante si immerge quindi nelle acque lustrali di Eunoè, che lo purificano preparandolo a “salire alle stelle”²⁸.

Appare evidente che per un film di poco più di mezz’ora c’è troppa carne al fuoco. Gli autori si erano fatti prendere la mano dall’entusiasmo.

La Helios rinunciò allora a produrre *Il Paradiso*, di cui si fece carico la Psiche Film di Albano Laziale. La riduzione della terza cantica fu affidata a Giovanni Pettine, che curò anche sceneggiatura e regia per realizzare una pellicola lunga 700 metri (circa 35 minuti). Il film, noto anche con il titolo *Visioni dantesche*, uscì a metà gennaio 1912 e i momenti tipici rappresentati furono gli incontri con Beatrice e Tommaso, la croce nel Cielo di Marte, e infine la visione di Dio. Venduto in tutto il mondo, negli Stati Uniti fu distribuito in pacchetto con *Il Purgatorio*.

Di un’altra versione del *Purgatorio* prodotta dalla casa torinese Ambrosio dà un’unica notizia «La cinematografia Italiana ed Estera», rivista di Torino, nel numero 108 del 15/20 giugno 1911, in una stroncatura del direttore Aristarco Scannabue, nome d’arte preso dallo pseudonimo usato da Giuseppe Baretta del giornalista Gualtiero Fabbri, che la mette a confronto con quella della Helios, uscita da pochi giorni.

Francamente, mentre il *Purgatorio* della Helios è stato, nella misura del possibile, ligio di assai al vero, siccome altrove affermiamo (...), l’altra Casa, quella che aristarcheggiamo, ha escogitato una Purgatoriessa che è tutta una contraddizione dello spirito e della lettera della seconda Cantica²⁹.

Null’altro si sa di questo film sparito completamente dai radar e che forse, ipotizzano gli storici del muto, non era nemmeno uscito nelle sale.

E giunse l’ora di Dante, non più come protagonista della *Commedia*, ma come personaggio storico. Il 21 marzo 1913 uscì *Dante e Beatrice* o *La vita di Dante*³⁰. Prodotto dalla Ambrosio e diretto da Mario Caserini, che si andava

²⁸ A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911 - Seconda parte. I film degli anni d’oro*, Roma 1995, p. 93.

²⁹ Cit. *ivi*, p. 92.

³⁰ Il film ebbe una distribuzione internazionale e ebbe anche un certo successo negli Stati Uniti, dove girò con il titolo *The Life of Dante*.

imponendo come una delle figure di maggior spicco del cinema italiano, raccontava con molta libertà – nei tre rulli che lo componevano, 735 metri di pellicola – l'amore osteggiato e perciò infelice del giovane Alighieri per Beatrice Portinari. All'inizio Dante, vestito col solito lucco e il copricapo floscio, sotto il quale però stavolta ha una cuffia bianca che gli copre pure le orecchie, è a scuola da Brunetto Latini, quando gli appare un fantasmatico Virgilio, in toga bianca dai risvolti neri e con la corona d'alloro in testa. Uscito per strada incontra Beatrice ed è amore a prima vista. Il quarto quadro, che la didascalia in inglese titola *The first throbs of love and poetry*³¹, è il più interessante. Caserini, tra i primissimi nella storia del cinema e probabilmente il primo in Italia, vi utilizza lo *split screen*, ossia la suddivisione dello schermo per mostrare due azioni che si svolgono in contemporanea ma in due spazi diversi³². Sulla sinistra c'è Dante che si avvicina a un leggio e manda un bacio all'amata lontana, sulla destra Beatrice sembra rispondere lanciando anch'essa un bacio e al centro una lenta panoramica scopre una turrita città medievale³³. La scena, senza stacchi, prosegue con il poeta che si siede a scrivere su un alto scranno e lei che si inginocchia a pregare davanti a un'immagine sacra, una Madonna con Bambino, dopo averla baciata.

La narrazione prosegue con grande libertà rispetto ai dati storici e biografici, trasformando la vicenda in un melodramma dell'amore contrastato dalle necessità politiche e dagli obblighi familiari. Beatrice è costretta a sposare Simone de' Bardi e a Dante viene proibito di avvicinarla. Le pene d'amore la fanno gravemente ammalare e il poeta può finalmente accorrere al suo

³¹ La copia della Cineteca di Milano, visibile online all'indirizzo <https://www.cinetecamilano.it/film/1745>, la traduce «Amore e poesia si rivelano a Dante per la prima volta», mentre un'altra copia titola in italiano «I primi palpiti d'amore e di poesia».

³² Figlio diretto delle sovrimpressioni e dei trucchi ottici di Méliès, il primo esempio di *split screen* si trova in *Santa Claus* (1898) di George Albert Smith, che è anche il primo film natalizio girato. Mentre i bambini dormono, sulla parete si apre un riquadro tondo che mostra Babbo Natale che si infila nel camino dal tetto, prima di apparire nella stanza. Proprio l'ambientazione notturna durante il sonno dei bimbi, però, potrebbe farlo entrare più nella dimensione del sogno. Sicuramente un *flashforward*, ossia una prolessi del racconto, che si trova spesso citato come esempio di *split screen*, è quello di *Life of an American Fireman* (1903) di Edwin S. Porter, cioè la visione del pompiere che mentre dorme percepisce il pericolo (mostrato con la stessa tecnica del tondo sulla parete del precedente del 1898) che incombe sulla sua famiglia, che poi correrà a salvare. Alcuni mesi dopo l'uscita del film di Caserini, nel luglio 1913, la regista americana Lois Weber, in *Suspense*, con uno straordinario *split screen* triangolare ne mostrò appieno le potenzialità, mettendo in scena contemporaneamente nella stessa inquadratura a sinistra un ladruncolo in esterno che cerca di intrufolarsi in una casa isolata, a destra una donna sola e ignara al telefono e al centro il marito dall'altro capo dell'apparecchio nel suo ufficio.

³³ Si tratta di San Gimignano, che diventa nel film Firenze.

capezzale, su richiesta della malata che stringe tra le mani una rosa appassita donatale dall'amato. Egli, però, può assistere solo alla sua dipartita. La rivedrà in visione nell'ultima scena, sul proprio letto di morte, quando gli appare circondata da angeli e santi. Proprio l'eccessiva disinvoltura, come ad esempio la trasformazione della donna dello schermo in una cortigiana dai facili costumi, una «divetta» come scrisse, firmandosi Il rondone, un critico su «La Vita cinematografica» del 15 aprile 1913³⁴, costò al primo *biopic* su Dante giudizi negativi, nonostante venissero apprezzate recitazione, messa in scena e, soprattutto, la fotografia di Giovanni Vitrotti.

Degli altri film danteschi del decennio non restano che vaghe tracce cartacee. Così è per una *Francesca da Rimini* della Cines del 1914, per un *Inferno* della Roma Film sempre del 1914, girato sembra in chiave comica e al quale il 13 novembre 1915 venne revocato dalla sopraggiunta censura il permesso di proiezione³⁵, o per *Amor ch'a nullo amato...* di Eduardo D'Accurso del 1917, ritirato dalla circolazione per motivi sconosciuti per ordine della censura agli inizi del 1919. E così è anche per altri film che di dantesco hanno solo il titolo, come *...La bocca mi baciò tutto tremante* del 1919, diretto da Ubaldo Maria del Colle, o l'austriaco *Das Spiel mit dem Teufel*, uscito nel 1920 in Italia con il titolo *Inferno*, di Paul Czinner.

In occasione del centenario del 1921 furono messi in cantiere due film biografici su Dante. Il primo a uscire il 21 ottobre di quell'anno, mentre l'altro era ancora in lavorazione, fu *La mirabile visione* di Caramba (Luigi Sapelli), restaurato dalla Cineteca Nazionale in occasione delle celebrazioni per l'anniversario della morte del poeta nel 2015³⁶. Era un vero e proprio kolossal, lungo 4026 metri (oltre due ore e mezzo), realizzato per conto della Tespi Film

³⁴ A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1913 - Prima parte. I film degli anni d'oro*, Roma 1994, p. 152-154.

³⁵ La censura colpì anche la pellicola della Milano Films del 1911, riproposta con il titolo *Divina Commedia - Inferno*. Il 9 ottobre 1914 ordinò di togliere il quadro N. 59: «Monumento di Dante a Trento», che chiudeva patriotticamente il film. Nell'estate precedente era scoppiata la prima guerra mondiale e anche se l'Italia si era sfilata dagli impegni della Triplice Alleanza evitando di entrare nel conflitto a fianco dell'Impero austroungarico, tuttavia non riteneva evidentemente buona politica stuzzicare il vicino, ancora formalmente alleato, con scene che esaltavano l'italianità di quelle che erano chiamate «terre irredente».

³⁶ Il restauro è stato realizzato in digitale a cura del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC), a partire da due copie italiane d'epoca, con le colorazioni originarie, conservate a Roma dalla Cineteca Nazionale, e da una copia della versione francese, conservata presso gli Archives Françaises du Film del CNC. Integrando le due versioni di partenza, tutte incomplete, *La mirabile visione* è stata ricostruita in modo quasi integrale, con una durata di 124' a 20 fotogrammi al secondo.

di Roma da Caramba, noto scenografo e costumista teatrale, a partire dalla "iconografia" del poeta e librettista Fausto Salvatori. Diviso in due parti, a loro volta suddivise in cinque episodi la prima e in tre la seconda, metteva in scena dapprima la *Vita Dantis*³⁷ e successivamente *Visioni di vita e di poesia*³⁸.

Erano anni bui per il cinema italiano, travolto da una serie di fallimenti, e il film ebbe una circolazione difficoltosa, uscendo solo in Italia e in Francia e per poco tempo. A nuocerli inizialmente fu soprattutto un eccesso di retorica nazionalista nei testi, mentre le invenzioni visive di Caramba, che aveva curato anche scenografie e costumi, ispirandosi alla pittura di Giotto, Lorenzetti e Duccio, e sapeva come far muovere le masse, ben supportate dal già grande direttore della fotografia Carlo Montuori, soprattutto per gli esterni girati nei veri e suggestivi luoghi danteschi di Firenze e di Verona, furono da subito apprezzatissime. Eppure la pomposità narrativa fu proprio quella che diede nuova vita al film. Cinque anni dopo, infatti, alla fine del 1926, fu organizzata una proiezione ufficiale alla presenza di Pietro Fedele, illustre medievista e ministro fascista della Pubblica Istruzione, e di altre autorità. Fu stabilito che si trattava di uno «strumento di alta propaganda spirituale e nazionale» e reintrodotta d'imperio non solo nella distribuzione commerciale, ma anche nei circuiti scolastici e delle nascenti sale parrocchiali. In queste ultime spesso venne smembrato in episodi da due rulli, che compaiono nei repertori con i titoli di *Dante e Beatrice*, *Il conte Ugolino* e *Paolo e Francesca*.

Sorte ancor più travagliata ebbe il secondo film, *Dante nella vita e nei tempi suoi*, diretto da Domenico Gaido, dopo che Gabriellino D'Annunzio si era ritirato dalla regia, e prodotto dalla V.I.S. di Firenze negli studi predisposti a Rifredi. Anche questo aveva una lunghezza notevole, 3645 metri, ma dopo l'inizio delle riprese sul finire del 1920 dovette subire almeno un paio di interruzioni della lavorazione. Quando fu terminato e tutto era pronto per il lancio sul mercato, nel febbraio 1922 la V.I.S. fallì e fu messa in liquidazione. Il film ebbe quindi una distribuzione a singhiozzo a partire dall'inverno successivo, almeno fino a quando non fu inserito anch'esso dal regime tra le pellicole propagandistiche da proiettare capillarmente in collegi, oratori e scuole.

L'anniversario del sesto centenario fornì lo spunto per la messa in cantiere anche di un terzo film dedicato a una delle figure dantesche più amate dal cinema. Così il 1 agosto 1921 ottenne il visto di censura *Pia de' Tolomei*

³⁷ I cinque episodi sono intitolati *La selva oscura*, *La crudeltà che fuor mi serra*, *Il Veltro* (il più danneggiato, di cui restano solo frammenti iconografici), *Lo pane altrui* e *Ultimo rifugio*.

³⁸ I tre episodi recano i titoli *Amor mi mosse*, *Rappresentazioni della Vita Nova*, *Anime crudeli*. *La tragedia dell'odio*. *Il conte Ugolino* e *Anime affannate*. *La tragedia dell'amore*. *Paolo e Francesca*.

diretto e prodotto da Giovanni Zannini, che non ebbe però una distribuzione nazionale, ma solo regionale. Lunga 1900 metri, era la terza versione cinematografica della tragica storia della nobildonna senese. Fu una rielaborazione alquanto fantasiosa.

La scia delle celebrazioni si prolungò fino ai primi mesi del 1922. Girato nell'anno seicentenario, giunse sugli schermi l'ultimo giorno di febbraio l'ennesima *Francesca da Rimini* con la regia di Mario Volpe e Carlo Dalbani e prodotto dalla Floreal Film di Roma. Fu giudicato fatto con garbo, ma anche per adulti, giustificando in un certo senso il tradimento di Francesca con l'inganno subito da Gianciotto, che a richiedere la sua mano aveva inviato il ben più affascinante fratello Paolo.

A metà degli anni Venti l'*Inferno* tornò a suscitare l'interesse del cinema americano. Fu William Fox, presidente della Fox Film Corporation, a decidere di produrre un film ispirato al capolavoro dantesco, affidando la regia a Henry Otto, che per la sceneggiatura si avvale della collaborazione di Cyrus Wood e del futuro regista Edmund Goulding.

Il senso di questa operazione hollywoodiana è spiegata fin dalle lunghe didascalie iniziali, che recitano:

In presenting in screen form the more striking scenes of "Dante's Inferno" we are realizing a cherished ambition. After a long period of careful preparation and thought, we decided to interpret reverently this classic masterpiece in its undisguised truth – weaving into its vivid realism the threads of a simple modern story. Thus the warning of Dante is more definitely emphasized – that by our daily thoughts and acts we may be unconsciously building up for our future – A VERITABLE HELL ON EARTH. In the human brain a thin wall divides a heaven and a hell. Are we hewing down that wall? Are we leaving love and sunshine for the crimson realms of agony and remorse? Mortimer Judd, convinced that might makes right, has fought his way to wealth and power with pitiless determination³⁹.

³⁹ «Nel presentare sullo schermo le scene più sorprendenti dell'*Inferno di Dante*, stiamo realizzando un'ambizione cui teniamo molto. Dopo un lungo periodo di attenta preparazione e riflessione, abbiamo deciso di interpretare con rispetto questo capolavoro classico nella sua verità non mascherata – intessendo nel suo vivido realismo i fili di una semplice storia moderna. Così l'avvertimento di Dante è assolutamente enfaticizzato – ossia che con i nostri pensieri e le nostre azioni di ogni giorno possiamo inconsciamente decidere il nostro futuro – UN VERO INFERNO SULLA TERRA. Nel cervello umano un sottile muro divide paradiso e inferno. Stiamo abbattendo quel muro? Stiamo lasciando l'amore e il sole per i regni cremisi dell'agonia e del rimorso? Mortimer Judd, convinto che la forza faccia bene, ha combattuto per seguire la sua strada verso la ricchezza e il potere con determinazione spietata».

La *Divina Commedia* in *Dante's Inferno*⁴⁰ fu insomma usata per lanciare un messaggio educativo e pertanto l'ambientazione fu portata nella contemporaneità. Un miliardario senza scrupoli, Mortimer Judd, manda in rovina un suo vicino, Eugene Craig, che dopo essersi soffermato su una testa di Dante che tiene in ufficio gli invia una copia dell'*Inferno* illustrata da Gustave Doré con una dedica che è in realtà una maledizione:

If there is a Hell this my curse will take you there!⁴¹

Quando il cinico imprenditore la riceve e la legge, strappa la pagina e la appallottola, gettandola a terra, ma ecco comparire un diavolo che se la prende, riaprendola. Intanto il magnate inizia la lettura dai primi versi. Vediamo le immagini della selva oscura, con le tre fiere, e, in successione, Dante, Beatrice, Virgilio e la porta dell'*Inferno*, con sopra l'ingresso una grande scritta luminosa

ALL HOPE ABANDON YE WHO ENTER HERE!⁴²

Mentre il diavolo si avvicina a lui, il miliardario continua la lettura. Appaiono le Malebolge e Caronte, quindi Minosse. L'ambientazione è cupa, i personaggi si muovono in uno sfondo completamente buio, ravvivato soltanto da fumi e fiamme rossastre. Annunciato da lampi e fulmini un angelo con la spada fiammeggiante scaccia i demoni che si erano pericolosamente avvicinati ai due poeti in viaggio nei gironi infernali, dove i peccatori e le punizioni si susseguono. I personaggi su cui si soffermano non sono i soliti che erano comparsi nelle precedenti versioni italiane. Niente Francesca, niente Farinata, niente Ugolino, bensì soggetti universalmente noti, in particolare al pubblico americano, come la lussuriosa Cleopatra. L'annuncio della cena interrompe la lettura e a tavola con il figlio il finanziere si interroga se abbia peccato di avarizia. Alcuni *flashback* ritraggono le sue azioni più malvagie, ma egli è ancora convinto di aver agito nel migliore dei modi. Nemmeno l'arrivo della figlia di Craig, che lo implora di aiutare il padre, lo smuove e la scaccia. Tornato nel proprio studio, Judd riprende la lettura proprio dal cerchio degli avari. Oltre-

⁴⁰ Il film, che originariamente aveva una lunghezza di 1640 metri, ossia un'ora esatta di durata, uscì in sala nel settembre 1929. Una copia, recuperata negli archivi dell'Ucla di Los Angeles e della durata di 50', è stata restaurata dalla Film Foundation di Martin Scorsese con il supporto del MOMA di New York.

⁴¹ «Se esiste un Inferno questa mia maledizione ti ci porterà!»

⁴² «LASCIA TE OGNI SPERANZA O VOI CH'ENTRATE!»

passata la spettacolare pioggia di fuoco, Dante e Virgilio giungono nella selva dei suicidi. Il racconto si sofferma sulle arpie e sui dannati straziati, in particolare su colui che noi sappiamo essere Pier delle Vigne, ma che qui non viene in alcun modo indicato come tale. A questo punto, con un tuono, la porta di casa Judd viene spalancata e il demone già visto in precedenza si annuncia come la maledizione inviata da Craig a tormentarlo⁴³. Scopre che il figlio ha una tresca con la cameriera e litiga con lui e la moglie giungendo a picchiarli. Il demone lo richiama segnalandogli una telefonata in arrivo. È la figlia di Craig che gli preannuncia le intenzioni di suicidio del padre. Sconvolto, Judd se lo vede apparire davanti in un ambiente infernale ad accusarlo per la sua morte. Convinto che sia ancora possibile salvarlo accorre a casa del vicino, ma è troppo tardi: si è già impiccato. Mortimer, in preda alle allucinazioni, vede altri demoni avanzare verso di sé, pronti a portarselo via. Fugge, ma l'inferno lo attende a casa. Spara al figlio e lo uccide. Inseguito dalla polizia, si imbatte in un incendio. La folla inferocita lo riconosce come il proprietario dell'edificio che non lo ha messo in sicurezza e tenta di linciare. È lui, ora, a finire nudo davanti a Minosse, che lo condanna per la sua brama di soldi e potere a essere gettato nel fuoco eterno. L'happy end hollywoodiano impone a questo punto una svolta positiva. È stato tutto un sogno. È proprio Craig, che non si è ucciso, a risvegliarlo dall'incubo. Un lieto fine moralistico che banalizza e ridicolizza la visione infernale della parte centrale del film.

Sempre a Hollywood, quattro anni dopo, nel 1928 fu il genio ormai stanco di David W. Griffith a cimentarsi con una storia di ispirazione dantesca. I protagonisti di *Drums of Love*, infatti, si rifanno a Paolo e Francesca, ma lo sfondo della vicenda è spostato in una indefinita America Latina del primo Ottocento, dove una principessa Emanuella, per salvare padre e possedimenti, sposa il gobbo Duca di Alvia, Cathos, pur essendo innamorata del fratello più giovane di costui, Leonardo. Scoperti dal Duca, istigato dal buffone di corte Bopi, mentre si baciano, fanno la fine che si sa. Griffith, tuttavia, girò un finale alternativo, nel quale Cathos e Bopi si eliminano a vicenda e gli amanti sopravvivono, ottenendo perfino il perdono dal moribondo marito. La legge del lieto fine aveva colpito ancora. Di Dante non resta che lo scheletro della fabula. Del Griffith che solo un po' più di un decennio prima aveva fatto diventare adulto il cinema con *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), appena qualche lacerto sparso qua e là⁴⁴.

⁴³ «Mortimer Judd. I am the curse sent by Craig to torment you».

⁴⁴ Il film, uscito in sala il 31 marzo 1928 dopo una presentazione a New York il 14 gennaio, circolò in America, oltre che con il doppio finale, anche con i titoli *Dance of Life* e *Scarlet Apple*. Fu

All'ambito delle diavolerie⁴⁵, una tradizione che risale con Méliès alle origini stesse del cinema, con una spolveratina di Dante va invece ricondotto *Maciste all'Inferno* (1926) di Guido Brignone. Ultimo film muto della fortunata serie del forzuto tutto muscoli, battezzato Maciste da Gabriele D'Annunzio per *Cabiria* (1913) di Giovanni Pastrone, e interpretato da Bartolomeo Pagano, divenuto una star internazionale grazie al personaggio, al di là del nome del diavolo Barbariccia e di alcune didascalie per le scene infernali, che citano furbescamente dei versi danteschi, poco trae dalla *Divina Commedia*. Il film ebbe tuttavia un tale e duraturo successo che nel 1940 ne fu fatta una versione sonorizzata e ridotta a 67 minuti⁴⁶.

Chiusa l'epoca del muto, negli anni Trenta Dante sembrò essere dimenticato dal cinema, con un'unica eccezione a metà del decennio. Nel 1935, infatti, uscì *Dante's Inferno* di Harry Lachman. Fu ancora la Fox a produrlo. L'Inferno diventa qui un'attrazione da luna park. Inizialmente è solo un padiglione pieno di cimeli, statue di demoni, un busto di Dante, quadri con Virgilio, con Cleopatra, con Salomè, con Alessandro Magno, con Paolo e Francesca⁴⁷ e via danteggiando, poi l'intraprendente Jim Carter (Spencer Tracy), che ha sposato Betty (Claire Trevor), la figlia del proprietario Pop McWade, lo trasforma in una specie di Danteland galleggiante, con figuranti vestite da discinte

distribuito anche in Italia dal novembre 1928 con il titolo *La legge dell'amore* (*Amor che a nullo amato...*) e successivamente con quello *Il diritto all'amore*. Entrambe le versioni del film esistono ancora.

⁴⁵ E come «una diavoleria di Fantasio», al secolo Riccardo Artuffo, che ovviamente aveva pescato con disinvoltura dall'*Inferno* di Dante, lo descriveva la pubblicità. Girato a inizio 1925 in Piemonte, fu presentato al Concorso internazionale di cinematografia nell'ambito della Fiera di Milano, che si tenne dal 12 al 27 aprile, ottenendo anche un premio. L'occasione speciale consentì di aggirare la censura, alla quale era stato inoltrata richiesta di visto il 6 aprile. Il film, infatti, fu bloccato e ottenne il via libera, previa riduzione del metraggio da 2502 metri a 2475 metri, solo il 16 marzo 1926. Tagliato il minuto circa con immagini di nudi, la pellicola poté finalmente circolare nelle sale commerciali un anno dopo la sua presentazione a Milano. Dove non giunse la censura, comunque, ci pensò il tempo ad arrivare, infatti la copia restaurata nel 2009 per il Festival L'Immagine ritrovata di Bologna è riuscita a riassemblare da varie copie sparse per il mondo solo 2306 metri, quindi è mutila di alcuni minuti.

⁴⁶ Nel 1962, anni del trionfo del *peplum* italiano, Riccardo Freda diresse un altro film con lo stesso titolo.

⁴⁷ Gli atti legali conservati negli archivi della Fox rilevano che nel set sono stati utilizzati due ingrandimenti di illustrazioni di Gustave Doré da un'edizione dell'*Inferno* pubblicata nel 1861, ossia *Virgilio e Dante e Paolo e Francesca*, insieme al dipinto *Salome* di Georg Papperitz, *Pollice Verso* di Jean-Léon Gérôme, *Cleopatra* di Alexandre Cabanel e *Alessandro Magno taglia il nodo di Gordio* di André Castaigne, ma che essi erano stati alterati «in modo da allontanarsi il più possibile da una riproduzione dell'originale». La notizia è citata nella scheda del Catalogo AFI <https://catalog.afi.com/Film/4921-DANTES-INFERN0?sid=5c1c07e4-f375-4619-a92d-28042c710e3f&sr=11.024603&cp=1&pos=1>

peccatrici, attraenti diavolette e un Satana con fisico colpito da culturista. Il pubblico può vivere le emozioni del viaggio infernale addentrandosi in una serie di stanze infernali piene di effetti speciali, dagli immancabili sbuffi di fumo alle acque ribollenti. L'ascesa al successo per l'ambizioso imprenditore sembra non conoscere ostacoli. Nemmeno un suicidio e il crollo dell'attrazione lo frenano. Al capezzale del suocero ferito, che gli mostra un'edizione dell'*Inferno* illustrata da Doré, Carter ha una visione del vero Inferno dantesco. Una decina di minuti in *flashforward* straordinari, assolutamente visionari⁴⁸, accompagnati soltanto dalla musica, che da soli riscattano la mediocrità del film. Sembra letteralmente di calarsi nell'animazione delle illustrazioni di Doré, con quei tagli di luce sui cortei di anime dannate e le tonalità di grigio che ricordano quelle delle incisioni⁴⁹. La smania di riscatto di Carter lo porta a varare una nave divertimenti, che si chiama ovviamente *Paradise*. Un "paradiso" molto terrestre e godereccio, che nel viaggio inaugurale diventa un inferno quando a bordo scoppia un incendio, che consente a Carter di riscattarsi, salvando i passeggeri, e a ritrovare l'amore di Betty.

Nonostante le buone intenzioni annunciate dagli sceneggiatori Philip Klein e Rose Franken nella prima bozza del film, inclusa nella Twentieth Century-Fox Produced Scripts Collection presso l'UCLA Theatre Arts Library

In bringing a version of Dante's *Inferno* to the screen, we wish to apply its symbology – as the Bible is symbolic – to the everyday life of the present age. As Dante revealed the journey of the soul in its development, so we will attempt to follow the progression of those who encounter today the fundamental experiences of life and death⁵⁰.

Dante's Inferno, uscito in Italia nel settembre 1936 con il titolo *La nave di Satana*, non è certo un film riuscito, anche se non è «uno dei peggiori film mai realizzati ovunque, in qualsiasi momento», come ebbe a dire il protagonista Spencer Tracy qualche anno dopo.

Gli anni Quaranta sono una questione quasi solo italiana. In un'Italia in guerra, nel 1941 uscì *Pia de' Tolomei* di Esodo Pratelli. Il personaggio è dan-

⁴⁸ Gran parte del merito va sicuramente ascrivito all'autore della fotografia Rudolph Maté.

⁴⁹ In questa sequenza si può apprezzare lo sforzo produttivo, che vide coinvolte circa 14.000 persone, di cui 4.950 tra tecnici, architetti, artisti, carpentieri, scalpellini ed elettricisti e 3.000 comparse.

⁵⁰ «Nel portare sullo schermo una versione dell'*Inferno* di Dante, vogliamo utilizzarne la simbologia – come è simbolica la Bibbia – applicata alla vita quotidiana del presente. Come Dante ha svelato il tragitto di un'anima nel suo evolversi, così noi cercheremo di seguire l'evoluzione di coloro che si confrontano oggi con le esperienze fondamentali della vita e della morte».

tesco, ma la trama segue la storia della sfortunata nobildonna senese come narrata in una ballata in ottava rima di Giuseppe Moroni, detto il Niccheri (1810-1880), poeta popolare che si definiva “illitterato”. Era qui che compariva quale tessitore della trama che inganna il marito il personaggio di Ghino di Tacco, già presente nel film del 1921. Ghino, respinto da Pia, di cui s’era invaghito, durante l’assenza del marito, finisce con il vendicarsi di lei convincendo l’amico Nello della Pietra che sua moglie non gli era fedele. Pellicola interamente senese, prodotta e distribuita dalla Manderfilm, sceneggiata dal senese Luigi Bonelli, girata in loco, in particolare nel castello di Montalcino, cita Dante proprio all’inizio, subito dopo i titoli di testa, con il verso 133 del canto V del Purgatorio, *Ricorditi di me, che son la Pia!*, ma questa l’unica traccia che vi si trova, per il resto la fantasia vola. Il film, per costumi e ambiente toscano, può ricordare *La cena delle beffe*, uscita nello stesso anno, ma il regista Pratelli non aveva certamente il nerbo di Alessandro Blasetti, né gli interpreti Germana Paolieri e Carlo Tamberlani il carisma di Amedeo Nazzari e Clara Calamai.

Con la solita edizione della *Divina Commedia* illustrata dal Doré, sfogliata fino alla tavola con il castigo di Ruggieri degli Ubaldini, si apriva *Il Conte Ugolino* girato nel 1949 da Riccardo Freda, su soggetto del già citato Luigi Bonelli e sceneggiatura di Mario Monicelli e Stefano Vanzina⁵¹ (che diverrà poi noto con il nome d’arte di Steno). Freda era regista da cappa e spada e infarcì il film di duelli all’arma bianca, coreografati dal grande maestro d’armi Enzo Musumeci Greco, di cavalcate al galoppo, di intrighi ed agguati risolti a fil di spada. Sequenze d’azione degne del miglior Michael Curtiz, pur con mezzi notevolmente inferiori. Dante torna, come voce fuori campo di Ugolino (Carlo Ninchi) che recita i versi 55-72 del canto XXIII sulle immagini dell’agonia nella prigione sbarrata, fermandosi un attimo prima del brancolare cieco sui corpi. Un’ellissi che si ripete nella scena finale, quando l’orrore di quanto accaduto nella cella murata della torre viene colto attraverso l’urlo strozzato e gli occhi sbarrati della figlia del conte, Emilia (Gianna Maria Canale), congelati in un fermo immagine che si restringe mentre sotto appare la citazione *Poscia, più che il dolor, poté il digiuno*. Stranamente nella sinossi allegata al nulla osta di censura⁵² questa scena è descritta diversamente:

Quando il muro della torre viene abbattuto, davanti agli occhi esterrefatti di Emilia si presenta uno spettacolo orrendo: fra i corpi freddi dei poveri

⁵¹ Curiosamente nei titoli di testa il cognome è sbagliato e Vanzina diventa “Vanzini”.

⁵² Visto n. 6619 rilasciato il 28 ottobre 1949.

innocenti brancola con la risata stridula del pazzo una larva d'uomo: il Conte Ugolino. La fanciulla cadrebbe riversa a terra se la mano vigorosa di Fortebraccio non la sostenesse.

La divergenza rispetto alla scena descritta, teoricamente non modificabile né alterabile per norma di legge, togliendo dettagli macabri e melodrammatici, dona al finale del film visibile oggi una forza ben maggiore. Proprio questa esclusione alla visione del pubblico, infatti, rende appieno quello che Umberto Eco in *Opera aperta* chiamò «effetto cric», ossia il potente squarcio visionario lasciato all'immaginazione del lettore che è contenuto nel verso dantesco.

Girato nel 1949, nel febbraio 1950 uscì *Paolo e Francesca – La storia di Francesca da Rimini* di Raffaello Matarazzo. Nei titoli di testa il richiamo dantesco è reso subito esplicito:

Il soggetto, tratto dalla storica e leggendaria vicenda immortalata da Dante Alighieri, è stato sceneggiato da Vittorio Nino Novarese, Vittorio Calvino e Raffaello Matarazzo.

Poi però il film vira subito verso altri lidi, seguendo per un po' il solco romanzesco tracciato da Giovanni Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. I primissimi minuti sono tutti cappa e spada, con l'assedio di Ravenna da parte dei Malatesta, agli ordini di Gianciotto (Andrea Checchi), qui non più gobbo ma sciancato e sfregiato, e il tentativo fallito di Paolo (Armando Francioli) di distruggere i magazzini di grano della città. Quando, scoperto e ferito, il giovane Malatesta è costretto a trovare rifugio in un convento di suore e vi incontra una fanciulla che più tardi si scopre essere Francesca (Odile Versois), il racconto devia verso il sentimentale, salvo ruotare decisamente verso il melodramma nazional-popolare – di cui Matarazzo è e rimarrà per tutto il decennio successivo il maestro incontrastato – allorché Gianciotto, dando ascolto a chi lo consiglia, siglerà la pace con il signore di Ravenna Guido da Polenta sposandone la figlia. Proprio quel matrimonio politico, infatti, unito al rapporto di stretta parentela tra Paolo e Gianciotto, diventerà l'ostacolo insormontabile all'amore tra i due giovani, che si appalesa fin dalla cerimonia nuziale per procura, quando in pochi attimi le loro emozioni passano dalla felicità allo sgomento. L'amore represso a lungo sotto lo stesso tetto sgorga senza freno, seguendo il testo dantesco, quando nella propria stanza, dove Francesca l'ha raggiunto, Paolo le legge di *Lancialotto come amor lo strinse* e tra un trionfo di violini scocca il bacio fatale. Francesca fugge e l'inquadratura si sofferma sulla pagina del libro galeotto rimasta aperta:

Perché non mi amate, voi che mi amate tanto? domandò Lancilotto a Ginevra.
Ginevra lo guardò con abbandono e, finalmente vinta, si lasciò baciare.

Testo più da romanzo d'appendice che alta letteratura. Ed è appunto verso un *feuilleton* con flebili echi shakespeariani che declina il film, con Francesca che medita il suicidio con un veleno, Paolo che le propone una fuga d'amore e Gianciotto che, reso folle di gelosia dalle parole di un consigliere astrologo in stile Iago, li accoltella a morte prima che possano baciarsi ancora e, soprattutto, avvelenarsi insieme. L'assassinio, dal punto di vista cinematografico, è senz'altro la cosa più riuscita del film: Gianciotto avanza zoppicando verso l'obiettivo, sfilando lentamente il pugnale, e quando con rapido gesto lo estrae copre interamente la visione con il nero del suo vestito, lasciando solo all'urlo di dolore prima di Francesca e poi di Paolo, entrambi fuori campo, il compito di far intuire il ferimento mortale di cui nelle inquadrature successive (le peggiori del film) verrà purtroppo mostrato l'effetto. Mentre il duplice omicida esce di scena retrocedendo, seguito dalla cinepresa, sui corpi distesi dei due innamorati, fintanto che con una lenta carrellata all'indietro la macchina da presa si allontana, compaiono in sovrimpressione i versi danteschi

Amor che a cor gentil ratto s'apprende
Amor che a nullo amato amar perdona
Amor condusse noi ad una morte

e sulla parola *Fine* la porta della stanza dove giacciono si chiude. Escludendo anche Dante, perché qui Paolo e Francesca sono morti prima di consumare carnalmente il loro amore. Non c'è certamente stato peccato di lussuria tra i due cognati in questa versione della loro storia illustrata da Matarazzo.

In questo quadro tutto italiano un'eccezione è costituita da un film afroamericano del 1944, *Go Down, Death* di Spencer Williams. Il protagonista del film, Big Jim Bottoms, interpretato dallo stesso regista, è un piccolo malfattore che vede i suoi affari messi in discussione dall'arrivo di un predicatore. Dopo aver tentato di screditarlo e cercato di ricattarlo con delle foto che lo ritraevano in compagnia di donne di facili costumi, si inguaia uccidendo la madre adottiva. Si salva dalla legge facendolo passare per un incidente, ma il rimorso lo perseguita. Dopo il funerale, nel quale il predicatore ha commosso i partecipanti, facendo loro immaginare le porte del paradiso che si spalancano per la defunta, tornato a casa, si sente perseguitato da una voce fantasmica che lo accusa. Fugge e si ritrova davanti alla porta dell'Inferno. E qui trovia-

mo una serie di citazioni dell'*Inferno* della Milano Films del 1911⁵³, aperte e chiuse dal Lucifero che mastica il corpo di Giuda sotto gli occhi di Dante e Virgilio. Nella comunità afroamericana dalla fine dell'Ottocento Dante era stato vissuto come un campione delle aspirazioni alla libertà e della lotta alle ingiustizie⁵⁴, non c'è da stupirsi dunque se – per interposta riduzione cinematografica – lo troviamo citato in questo piccolo e minoritario film.

In questi anni Quaranta iniziò ad avvicinarsi a contesti e tematiche dantesche anche il più grande comico italiano di tutti i tempi, Totò. Tra il 1948 e il 1955 furono ben tre i film in cui l'attore, sotto la guida di tre registi diversi, si cimentò con rimandi – ovviamente – infernali. Non era la prima volta che Dante veniva proposto in chiave comica dal cinema. Oltre al già citato *L'inferno* della Roma Film del 1914, da una «commedia brillantissima del Comm. re Franco Liberati», pubblicizzato come «la più comica fra le comiche», vale la pena di citare un singolare titolo del 1910, *Poeta ad ogni costo*, della Itala Film di Torino. Cacciato di casa dai vicini infastiditi dalla declamazione dei suoi versi, un poeta viene «gettato dinanzi alla statua di Dante, stanca persino questa coi suoi versi, ed un calcio bene assestato lo allontana anche di lì»⁵⁵.

Tornando a Totò, il primo dei suoi tre film danteschi fu *Totò al Giro d'Italia*, diretto nel 1948 da Mario Mattoli. All'*Inferno* ci si finisce immediatamente dopo i titoli di testa. La prima inquadratura, infatti, è sulla scritta a tutte maiuscole *LASCIATE OGNI SPERANZA VOI CHE ENTRATE*, una piccola panoramica verso l'alto mostra una porta che si apre, da dove tra i fumi s'avanza un elegante signore con cappotto, cappello e guanti in mano. È un diavolo in partenza per una missione. Mentre si allontana verso una enorme scalinata incrocia e saluta con un inchino Dante (Carlo Ninchi, che l'anno dopo interpreterà il Conte Ugolino nel film di Freda di cui abbiamo già parlato) che avanza a passo svelto nel suo solito costume. Sulla porta infernale incrocia Nerone.

⁵³ Proprio per queste scene il film ebbe problemi con la censura in alcuni Stati. Maryland, New York e Ohio chiesero di togliere le immagini delle anime nude dei lussuriosi travolte dalla bufera infernale. E l'Ohio ci aggiunse pure la richiesta di eliminare quelle, giudicate troppo truculente, di Lucifero.

⁵⁴ Nel 1864 William Wells Brown, considerato il primo romanziere afroamericano, dall'esilio di Londra, dove era riparato per sfuggire alla schiavitù, diede alle stampe *Clotel*, in cui Dante è rappresentato come un portabandiera dei diritti civili, e nel 1885 la poetessa Henrietta Cordelia Ray scrisse *Dante*, in cui oltre al viaggio della *Commedia* sono rievocate le sue lotte per la libertà e la dignità, temi in filigrana cari alla comunità di cui lei faceva parte.

⁵⁵ Da una pubblicità dell'Itala Film, «Lux», 19, 6 marzo 1910, cit. in A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1910 - I film dei primi anni*, Roma 1996, p. 309.

- Oh, Dante...
- Nerone!
- Come mai da queste parti?
- Sono venuto a veder se è arrivato Totò.
- Non ancora, ma l'aspettiamo. Perché? Ti interessa?
- Sì, m'hanno detto che è un tipo così curioso.
- Se vuoi, possiamo andar a vedere.
- Dove?
- Su, all'osservatorio.

E finché camminano altri titoli di testa annunciano la presenza dei più grandi campioni di ciclismo dell'epoca, di cui Dante fa l'elenco: Bartali, Coppi, Bobet... Dall'alto scorgono la penisola e a Dante sfugge un *Italia, Italia, di dolore ostello*. L'azione si sposta quindi a Stresa, dove si sta svolgendo il concorso di bellezza di Miss Italia, in cui il professor Ugo Casamandrei (Totò), insegnante in un liceo bresciano, è giurato. Preso per incantamento dalla bellezza di Dorian (Isa Barzizza), pur di conquistarla vende – un po' distrattamente – l'anima al diavolo per mantenere la promessa di vincere il Giro d'Italia, unico modo per ottenere la mano dell'amata. Dante torna poi più volte, nel corso del film, per commentare gli sviluppi della storia, che vedono Totò pentirsi del faustiano patto diabolico e cercare di svincolarsi da Belzebù in mille modi.

Due anni dopo il principe della risata tornò a un inferno – fittizio – creato nella solfatara di Pozzuoli dai suoi compaesani. Essi vorrebbero impossessarsi della loro parte del ricchissimo tesoro in oro e gioielli, che il padre del barone Antonio Peletti (Totò) aveva destinato nell'eredità alla costruzione di una scuola, ma alla quale l'avarissimo erede non voleva affatto rinunciare. Tratto dall'omonima commedia di Ettore Petrolini, *47 morto che parla* fu diretto da Carlo Ludovico Bragaglia e fu l'ultimo atto della collaborazione tra Totò e il regista.

Nel 1955, infine, Camillo Mastrocinque diresse per la prima volta l'attore, con cui lavorerà a lungo negli anni a seguire, in *Totò all'inferno*. Qui il comico è il super disoccupato Antonio Marchi, che dopo vari tentativi falliti di suicidio annega accidentalmente e si risveglia all'inferno. Dopo l'inizio in bianco e nero, il film diventa a colori quando la scena si sposta nell'aldilà infernale, che sembra lo specchio parodistico da un lato dell'aldiquà italiano del tempo e dall'altro della struttura creata da Dante.

In tutte e tre le pellicole gli ammiccamenti danteschi fornirono all'attore, la cui comicità si basava molto sulla parola, numerosi spunti per le sue scoppiettanti battute.

Alle parole, se non le poche scritte nei titoli che accompagnavano ogni capi-

tolo, rinunciò completamente *13 Cantos of Hell* (1955) di Peter King. Si tratta di una rielaborazione assai libera e fantastica – in tutti i sensi – di alcuni episodi dell'*Inferno*, che merita un posto di rilievo tra le opere filmiche ispirate alla *Commedia*. Scultore e disegnatore, King morì appena ventinovenne, in un incidente automobilistico, due anni dopo aver realizzato questo film d'animazione grazie alla vincita di un premio di 600 sterline messo in palio dal British Film Institute per programmi sperimentali. Se per la parte visiva utilizzò le tecniche delle silhouettes animate apprese dai registi tedeschi Lotte Reiniger e Carl Koch, ai quali queste *Images from the Divine Comedy of Dante* (con la enne del nome scritta a rovescio) sono dedicate, muovendo figure e sagome su uno schermo retroilluminato, sul quale erano appoggiati più strati di celluloidi, riprese dall'alto fotogramma per fotogramma con la tecnica del passo uno, è la creazione della colonna sonora a essere ancor oggi stupefacente. Ci si trova di fronte a un mix di musica concreta, vale a dire registrazioni prese in esterni (metropolitana, zoo, stazioni, vento, tuoni, campanacci di mucche al pascolo, ecc.) o all'interno di fabbriche metalmeccaniche, e di brani etnici, soprattutto africani, cuciti assieme da interventi di strumenti a fiato o da percussioni. Se uno deve pensare alla musica dell'inferno questo è ancor oggi il risultato perfetto.

Il primo Canto è *The Dark Wood*, la Selva oscura. In mezzo a un reticolo di alberi stilizzati e spinosi la silhouette nera di Dante, che indossa un grande mantello, si muove cauta fino a incontrare una figura che gli indica la strada e lo accompagna, Virgilio. Non ci sono le tre fiere, ma lo sfondo è inquietante lo stesso. I canti successivi sono *The Gates of Hell*, le porte dell'*Inferno* che i due viaggiatori oltrepassano accompagnati dai colpi ritmici di un grande maglio. Seguono *The Pit*, *The Futile*, *The Boat of the Dead* e *Minos in Judgement*. Assiso su una roccia, il giudice infernale, che dagli archivi dell'artista⁵⁶ sappiamo essere un pupazzo di carta nera snodato e appesantito con piombo, con l'aggiunta di piccoli elementi in celluloidi con disegni monotipi, riceve le anime che Caronte ha trasformato in specie di ovuli compressi e le passa in un macchinario dove vengono passate ai raggi X prima di essere inviate al loro destino eterno.

Minosse è la prima delle figure infernali su cui Peter King si sofferma. Si vedranno poi, ma senza che siano indicate per nome, Paolo e Francesca, Farinata e Pier delle Vigne. Il viaggio prosegue. Il *Canto VII* è dedicato a *The Philosophers*, sagome di similrobot assemblati con grandi spazi vuoti nel corpo, che muovono meccanicamente braccia e teste come fossero impegnati in una discussione. Si arriva così a *The Lovers*, i lussuriosi, che volteggiano nel

⁵⁶ Reperibili anche online nel sito <http://www.peterkingsculptor.org/PEKFilm.htm>

cielo. Dante, dopo aver parlato con Francesca, crolla a terra. I canti successivi sono *The Wrathfull*, in cui Cerbero è un mostro cubista con tre enormi bocche dai denti aguzzi, *The River Stix*, *The Burning Tombs* e *The River of Blood*. Il cortometraggio si chiude con *The Wood of the Suicides*.

Per la prima volta, finalmente, la rappresentazione dell'*Inferno* si allontana dalle illustrazioni di Doré e dalle mimesi realistiche. Un grande passo in avanti, che verrà portato ancor più avanti nel 1987 dal filmmaker americano Stan Brakhage. Al termine di sei anni di lavoro, quell'anno il grande sperimentatore visivo presentò *The Dante Quartet*, sei minuti senza sonoro, totalmente astratti, soltanto linee e masse di colore in continuo movimento, intercalate da qualche rapida scritta a mano. La rilettura cinematografica della *Divina Commedia* era così giunta all'informale.

Sulla genesi di quest'opera, nata da quattro decenni di letture accanite del testo dantesco in ogni traduzione inglese reperibile, iniziate fin dalla scuola superiore, Brakhage ebbe a dire in un'intervista:

Poi arrivò un momento in cui all'improvviso non riuscii più a gestire la lingua, come se non ce la facessi più a leggere un'altra traduzione della *Divina Commedia*, e all'improvviso mi resi conto che essa era sempre stata nei miei occhi, che avevo una visione dell'*Inferno*. Io avevo una strada obbligata per uscire dall'inferno, una specie di trampolino di lancio nel mio pensiero, bastava chiudere gli occhi e pensare a ciò che vedevo [...] e questa era anche una purificazione, ossia potevo passare attraverso le varie fasi della purificazione del sé, nel tentativo di diventare puro, finalmente libero da quelle orribili visioni, e alla fine c'era qualcosa di così vicino al Cielo al quale speravo di aspirare, che io chiamo "l'esistenza è un canto". E tutto questo era sempre stato nei miei occhi, ma mi si era ritorto contro per anni⁵⁷.

Brakhage dipinse la sua personalissima visione direttamente su una pellicola 70 mm, la più larga reperibile a quel tempo, raschiando immagini già impresse e sovrapponendovi strati di colore fino a oltre un centimetro di spessore in qualche punto, che poi riprese in 35 mm. Ne uscì un'opera ipnotica,

⁵⁷ Then comes a moment when suddenly I can't handle the language anymore, like I can't read one more translation of *The Divine Comedy*, and suddenly I realize it's in my eyes all the time, that I have a vision of Hell, I have even more necessary kind of a way of getting out of *Hell*, kind of a springboard in my thinking, closing my eyes and thinking what I'm seeing [...] and also purgation, that I can go through the stages of purging the self, of trying to become pure, free of these ghastly visions, and then there is something that's as close to Heaven as I would hope to aspire to, which I call "existence is song". And that all of that was in my eyes all the time, backfiring all these years [...].

divisa in quattro parti, introdotte da scritte graffite che ne forniscono i titoli – *Hell Itself, Hell Spit Flexion, Purgation* e “*Existence Is Song*” –, sintesi perfetta di una interiorizzazione totalizzante dell’opera dantesca.

Ma facciamo un passo indietro e riprendiamo il nostro tragitto cronologico dagli anni Cinquanta. Un vero e proprio tourbillon melodrammatico, almeno stando alla trama⁵⁸, fu invece *Pia de’ Tolomei* diretto da Sergio Grieco nel 1958. Vi succedeva letteralmente di tutto e il personaggio pare assai lontano da come l’aveva tratteggiato Dante nel *Purgatorio*. Perentoria la stroncatura delle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro Cattolico Cinematografico.

Il semplicistico lavoro, che non ha intenti d’arte, si rivolge evidentemente ad un pubblico di scarse pretese. Regia e recitazione adeguate al soggetto⁵⁹.

Solo nel titolo *Deveti Krug (Il nono cerchio, 1960)*, del regista jugoslavo, France Štiglic c’è un richiamo dantesco. L’inferno è il lager nazista, il “nono cerchio” – la Caina – è quello dove il giovane protagonista Ivo Vojnović finisce nel tentativo di salvare dalla deportazione Ruth, una ragazza ebrea di cui è innamorato. In un nebbioso e umido giorno d’inverno cammina nel fango, scoprendo man mano gli orrori che gli ustascia vi consumano, dal furgone della morte che viene caricato di bambini per asfissiarli con il gas all’abuso sistematico delle ragazze più giovani e carine. Il loro disperato tentativo di fuga finisce nella notte sulla recinzione elettrificata del campo di concentramento. Dall’inferno della storia non c’è via d’uscita per le vittime innocenti.

Negli anni Sessanta iniziarono anche le riduzioni televisive, che meriterebbero un’analisi più accurata che qui non è possibile fare. La prima fu, nel 1965, in occasione del centenario dantesco, *Vita di Dante*, che la Rai affidò a uno dei suoi migliori e più colti registi, Vittorio Cottafavi, uno sceneggiato interpretato da Giorgio Albertazzi e suddiviso in tre parti dedicate ad altrettanti distinti temi: amore, valore e salvezza. Alternando materiale documentario a episodi di finzione fu l’antesignano di un genere oggi in auge, la *docufiction*.

Va segnalato, comunque, tra gli altri⁶⁰, il tentativo visionario di Peter

⁵⁸ Il film è da molto tempo invisibile e non risulta essere mai stato pubblicato su supporti analogici o digitali. Anche le trame riportate sul visto di censura e sulle riviste d’epoca hanno forti diversità, persino nei nomi di alcuni protagonisti.

⁵⁹ *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. 45, p. 44.

⁶⁰ Citiamo almeno *Pokol-Inferno* (1974) di András Rajnai per la televisione ungherese e la serie cartoon manga giapponese *I cavalieri dello Zodiaco* (1986-1990), che in una delle saghe, *Il Capitolo di Hades*, mostra struttura, personaggi e ambientazioni ispirati all’*Inferno*, esaltati soprattutto nel doppiaggio italiano curato da Enrico Carabelli.

Greenaway *A TV Dante, The Inferno I-VIII* (1989), che l'eclettico regista inglese mise in cantiere per Channel 4 con il pittore, filmmaker e artista poliedrico Tom Phillips, autore nel 1983 di una nuova traduzione in inglese della *Commedia*, da lui stesso illustrata. Il progetto fu proseguito dall'esule cileno Raúl Ruiz con *A TV Dante The Inferno - Cantos IX-XIV* (1991), che spostò l'ambientazione in una moderna Santiago, ancora sotto la morsa della dittatura militare di Pinochet, infarcendola di macabre visioni pescate nella tradizione culturale del Cile. La miniserie di Greenaway, il cui primo episodio pilota, dedicato al canto V risaliva addirittura al 1984, fu trasmessa solo nel luglio 1990 ed ebbe tutt'altro che un'accoglienza calorosa, tanto che nonostante numerosi premi internazionali ne fu sospeso il completamento, che prevedeva di arrivare almeno sino alla fine della prima cantica. In anticipo sui tempi e soprattutto su Internet, Greenaway attualizzò la *Commedia* e diede vita a una vera e propria operazione multimediale, in anni in cui l'ipertestualità era ancora solo un sogno di pochi. Ne uscì un caleidoscopio allucinato e allucinatorio, nel quale monologhi recitati in primo piano s'intessevano ad allegorie, rimandi numerologici, materiali d'archivio e citazioni filmiche e pittoriche d'ogni genere, soprattutto di nudi. La "selva oscura" fu spostata in un notturno traffico metropolitano, il "greve tuono" divenne l'esplosione di una bomba atomica, gli scontri tra guelfi e ghibellini si trasformarono in battaglie urbane tra manifestanti e polizia, l'inferno fu mostrato come campo di sterminio (idea già usata da Štiglic, peraltro) e via sperimentando soluzioni, tra cui finestre esplicative affidate a noti esperti televisivi (ad esempio il naturalista David Attenborough, il Piero Angela della tv britannica, che con immagini prese da vari documentari spiega la lonza, il leone e la lupa), che funzionavano come quelli che nel Web sarebbero diventati i *link*. D'altronde era convinzione di Greenaway che la *Divina Commedia* fosse una grande enciclopedia.

Del 1975 è *Skärseld (Purgatorio)* dello svedese Michael Meschke e del turco Orhan Oğuz, ma con un contributo fondamentale di Silvano Agosti a sceneggiatura, fotografia e montaggio. Dai tempi del cinema muto fu la prima volta che la seconda cantica veniva ambiziosamente affrontata in toto. In un programma della sala Azzurro Scipioni che fino al 2020 Agosti gestiva a Roma, così spiega il film:

Una rivisitazione della figura di Dante Alighieri pensato come metafora dello scrittore d'opposizione all'interno della società occidentale contemporanea. Il film prende l'avvio da un contrappunto fra la vicenda originaria dell'attraversamento poetico del mondo dei morti e l'odissea psichiatrica di uno scrittore "non pubblicabile" che vive la prima sotto forma di ricorrenti allucinazioni,

manifestazioni a loro volta di un processo di identificazione con il poeta fiorentino. È un'opera complessa, in cui si intrecciano molteplici argomenti, dalla malattia mentale al rapporto con la morte, alla condizione delle società occidentali, sorretta da una altrettanto complessa componente figurativa, facente spesso ricorso a sovrimpressioni anche multiple, raffiguranti le visioni interiori. Il tema portante è quello della posizione dell'intellettuale di fronte al mondo esterno, agli altri, il suo isolamento e la debolezza che ne consegue ('ho bisogno di armi più efficaci delle parole', dice lo scrittore a sé stesso) ma soprattutto è l'enunciazione di una sorta di "filosofia della speranza" alla Ernst Bloch: il mondo visto come una sorta di Purgatorio, dove le sofferenze della lotta (rivoluzionaria) hanno senso poiché la lotta stessa ne ha.

In quello stesso 1975 Agosti aveva lavorato con Marco Bellocchio, Stefano Rulli e Sandro Petraglia al documentario *Matti da slegare* sulla condizione dei malati di mente e sulla necessità di aprire i manicomi in Italia, sulla scia delle teorie dello psichiatra Franco Basaglia. Stretta appare allora l'interconnessione con il *Purgatorio* svedese. Il film, che alternava bianco e nero e colori e in parte era stato girato anche in Italia, a Roma, Arezzo e Sperlonga, fu un flop colossale. In Svezia vendette solo 1.391 biglietti e l'insuccesso spinse Meschke, fondatore e direttore del Teatro delle Marionette, ad abbandonare ogni velleità cinematografica.

Tutto il contrario di un altro film svedese che fu campione d'incassi nel 1972, *Mannen som Slutade Röka* (*L'uomo che smise di fumare*, 1972) di Tage Danielsson, una commedia in cui il protagonista si chiamava Dante Alighieri ed era, guarda caso, innamorato di una certa Beatrice Morris (la cui cugina si chiama naturalmente Philip Morris...). Il riferimento alla *Divina Commedia* non era solo nei nomi dei due protagonisti, ma pure nella suddivisione della vicenda in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, con riferimento però non al viaggio nell'aldilà, ma alle tappe compiute dall'Alighieri in questione per ottenere i 17 milioni di corone lasciategli in eredità dal padre a un'unica condizione: smettere di fumare in 15 giorni e restare poi un anno senza aspirar tabacco. Le allusioni dantesche, tuttavia, si fermano qui.

Per restare in ambito scandinavo, nel 1985 il regista finlandese Mika Kaurismäki, su sceneggiatura del fratello Aki, girò *Rosso*, ricco di citazioni dantesche ancor prima dei titoli di testa, dove sul nero che li precede una voce narrante fuori campo recita

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura

Ché la diritta via era smarrita.
Io non so ben ridir com' i' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

La vicenda prende avvio nel Catanese. Giancarlo Rosso è un sicario della mafia, in crisi, che riceve l'ordine di eseguire una missione in Finlandia: trovare e uccidere una persona. Non potendo sottrarsi, Rosso parte per la Finlandia alla ricerca del bersaglio da eliminare. Qui scopre, però, che si tratta di Marja, una ragazza finlandese di cui si era innamorato tempo prima. A Helsinki incontra Martti, il fratello di lei. Recuperata una vecchia auto da uno sfasciacarrozze, si mettono insieme alla sua ricerca, dirigendosi sempre più a Nord. Prima nella casa d'infanzia di Marja, poi in luoghi via via più remoti.

Strada facendo, tra una canzone italiana e l'altra, tra una rapina e una sbronza, il legame tra i due si consolida. Una notte, mentre dormono in una cava, subiscono una misteriosa aggressione e nell'agguato Martti resta ucciso. Rimasto solo e appiedato, Rosso attraversa a piedi una zona paludosa. E qui si inserisce la seconda citazione, dal canto IV del *Purgatorio*. La solita voce off, che ci sta accompagnando nel viaggio come un controcanto, nella notte sopraggiunta recita:

Quando per dilettanze o ver per doglie,
che alcuna virtù nostra comprenda,
l'anima bene ad essa si raccoglie
par ch'a nulla potenza più intenda;
e questo è contra quello error che crede
ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.
E però, quando s'ode cosa o vede
che tegna forte a sé l'anima volta,
vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;
ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
e altra è quella c'ha l'anima intera:
questa è quasi legata e quella è sciolta.

Proseguendo il viaggio, Rosso rimorchia una ragazza, con cui trascorre la notte. Nel sonno ha un incubo "infernale": richiamato dalla voce e dalla visione fantasmatica di Marja, si aggira all'interno di caverne senza sbocco e in alcune parti allagate, in altre piene di detriti franati. Quando il fantasma che lo chiama si gira, scopre con orrore che è un morto vivente con il volto

devastato dalla putrefazione. Si risveglia sparando, tra le urla di terrore della compagna di una notte, e fugge.

La voce over ci regala una terza citazione. Si torna al primo canto dell'*Inferno* e i versi riprendono là dove s'erano interrotti all'inizio:

Ma poi ch'ï fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle.
Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'ï passai con tanta pietà.
E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

Ferito da una donna mentre tenta una rapina⁶¹, giunge finalmente a Tampere, dove riesce a trovare Marja, che lavora come cameriera in una pizzeria che porta il suo nome, "Rosso". E lì si trova quando sopraggiungono due poliziotti che gli sparano un colpo.

E caddi come corpo morto cade

fa in tempo a pensare ad alta voce Rosso, mentre Marja gli si avvicina. E muore ai suoi piedi sulle note di *Piove* di Domenico Modugno.

Tipico film citazionistico, di contaminazione e stravolgimento dei codici dei fratelli Kaurismäki (basti dire che per la maggior parte del tempo è recitato in italiano, ma da un attore finlandese), a suo modo *Rosso* è uno dei film più danteschi tra tutti quelli che in qualche modo alla *Commedia* si sono ispirati. E non solo per le citazioni o per l'ambientazione infernale del sogno, ma soprattutto per il tema del viaggio, in parte accompagnato da un Virgilio che poi si perde per strada.

⁶¹ E qui sussurra la prima terzina della *Commedia*, già detta in apertura dalla voce fuori campo.

L'inferno era diventato quello della droga in un piccolo film indipendente italiano del 1981 dal titolo inglese, *The Comoedia*, di Bruno Pischiutta. Inizia in un cimitero nel quale una folla di borghesi seppellisce simbolicamente gli ideali e i valori di un giovane Dante. Ci si sposta negli *slums* di New York, dove Dante girovaga da un bar all'altro, ubriacandosi e dandosi infine alla droga pesante. Durante un *trip* viaggia dall'inferno al paradiso guidato da un Virgilio nero e da una Beatrice sedicenne in blue jeans che mastica *chewing gum*. Al risveglio si deciderà ad uscire dal tunnel della droga. Ambizioso e assai scombiccherato, il film ha tutti i peggiori difetti di un certo sbandato cinema italiano di quegli anni. Talmente brutto e bizzarro da rasentare talvolta il sublime.

Fortunatamente il cinema d'autore, e non solo italiano, da tempo aveva preso a confrontarsi con i temi danteschi. Su tutti Pier Paolo Pasolini, il quale sul piano letterario già si era cimentato in una riscrittura contemporanea dell'*Inferno* con *La Divina Mimesis*. Il poeta, però, aveva frequentato molto Dante anche da regista. Fin dal suo primo film, *Accattone* (1961), che si apre, subito dopo i titoli di testa, con una citazione dal canto V del *Purgatorio*:

...l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: «O tu del Ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie»

Anche nel suo secondo film, *Mamma Roma* (1962), Pasolini inserisce una citazione dantesca, facendo recitare a un detenuto alcuni versi dal canto IV dell'*Inferno*:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;
e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi.
Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.
«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto...

Ricordando en passant il divertissement del fantomatico primo convegno di “dentisti dantisti” di *Uccellacci e uccellini* (1966), in cui nel loro stralunato tragitto si imbattono Totò e Ninetto, è tuttavia nel suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), che l'*Inferno* si appalesa in pieno, ponendosi come controcanto in filigrana alle vicende narrate nella villa degli orrori fascisti.

Sempre Pasolini, grazie al successo dei suoi film letterari, *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), noti anche come *La trilogia della vita*, aveva involontariamente dato la stura nella prima metà degli anni Settanta, in Italia, a una serie di film “decamerotici” o “boccacceschi” a basso costo e ancor più bassissima qualità. Tra questi si inserisce a pieno titolo *Novelle licenziose di ragazze vogliose*, noto anche con il titolo, che è tutta una sintesi, *Le mille e una notte di Boccaccio a Canterbury*, girato nel 1973 da Armando Massaccesi, che sarebbe poi di lì a qualche anno diventato il re del porno italico con lo pseudonimo di Joe D'Amato, ma che qui usa il nome d'arte (?) Michael Wotruba. Cosa c'entra Dante? C'entra c'entra... perché il protagonista Giovanni Boccaccio finisce in un inferno che ha molti tratti danteschi. E qui chi ti incontra? Dante, naturalmente. E pure Geoffrey Chaucer (nei panni di Virgilio) e Petrarca. Bocciato per due volte nel novembre 1972 e nel gennaio 1973 dalla Commissione di revisione cinematografica, in quanto

film, tutto in chiave pornografica con immagini impudiche (sic!), scene di postribolo e atti sodomitici, nonché privo di valori artistici per cui è manifestamente osceno e come tale offensivo del buon costume, sia nel suo complesso che nelle singole sequenze

solo nell'aprile 1973 il film poté uscire nelle sale vietato ai minori di 18 anni (divieto che nel 2008, per l'uscita in videocassetta fu abbassato a 14 anni).

Tornando a livello autoriale, molti studiosi hanno sottolineato le influenze dantesche nel cinema di Federico Fellini, a partire da *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963), considerati una vera e propria libera trasposizione cinematografica della *Divina Commedia*, al punto che lo storico del cinema Gian Piero Brunetta è giunto a definire il regista riminese «l'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo». Tuttavia i riferimenti diretti a Dante nel cinema di Fellini o sono irridenti (la pernacchia che chiude la presentazione dell'avvocato che cita i poeti che hanno cantato Rimini, tra cui Dante, o la pubblicità del Fosforil con l'icona di Dante di profilo a testa scoperciata a mostrare il cervello irrorato dal portentoso farmaco nel negozio della pettoruta tabaccaia) o sono cartacei, come il progetto di film sull'aldilà *Il viaggio di G. Mastorna*, cullato per molti anni e mai realizzato, dove quasi ogni figura fem-

minile nelle varie stesure di sceneggiatura porta il nome di Beatrice. L'aldilà in cui il musicista Giuseppe Mastorna, che inizia il suo tragitto "nel mezzo del cammin di propria vita" a 45 anni⁶², approda è un mix di inferno, purgatorio e paradiso e la scena conclusiva avrebbe dovuto essere un concerto, alla fine del quale il tetto del teatro si sarebbe aperto per lasciar "veder le stelle".

E proprio in un concerto, che si rivela fatale per la cantante che vi si esibisce, Dante è citato in un film di un altro grandissimo autore, *La Double Vie de Véronique - La doppia vita di Veronica* (1991) di Krzysztof Kieślowski. Sono versi che vengono direttamente dal canto II del *Paradiso*:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo, giammai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Ed è questo punto che Weronica, la prima incarnazione del personaggio interpretato da Irène Jacob, crolla a terra ed esala l'ultimo respiro. La macchina da presa, dopo aver oscillato a evocare il malore, si colloca in basso, puntata verso l'alto, verso i volti preoccupati di orchestrali e coristi. La stessa inquadratura dal basso verso l'alto è quindi ripetuta nella scena successiva da dentro la fossa dove la bara con la giovane defunta è stata calata. I volti rattristati dei convenuti al funerale scompaiono man mano che le manciate di terra da essi gettate coprono il vetro dietro il quale sta l'obiettivo che propone una soggettiva della morta. Per qualche secondo, sul nero, sentiamo solo i tonfi della terra che cade. La seconda parte delle tre terzine cantate sulla musica di Zbigniew Preisner torna più avanti, quando Véronique, *doppelgänger* di Weronica, assiste a uno spettacolo del maestro di marionette Alexandre, che ne muove una, di giovane donna, che dopo la morte risorge con le ali di una farfalla. O di un angelo. Morte e salvezza, viscere della terra e aspirazione al cielo, Kieślowski non poteva scegliere nulla di più appropriato dei versi di Dante sull'inizio del viaggio nella dimensione del paradiso per i temi che affronta nel suo film, a partire dal viaggio nell'invisibile che sta al di là di noi umani.

⁶² Il riferimento ironico è ai 35 anni di Dante a inizio *Divina Commedia*.

Un altro genio del cinema che spesso si è confrontato con l'opera di Dante è il russo Andrej Tarkovskij. In *Zerkalo - Lo specchio* (1975), mette in bocca a uno dei personaggi, che lavora in una tipografia, il primo verso della *Divina Commedia*. In *Stalker* (1979) la guida che conduce i due personaggi dello scrittore e dello scienziato nel viaggio oltre la dimensione dell'esperienza vissuta e visibile è una specie di Virgilio. I viaggiatori che si inoltrano con lo stalker nel labirinto infernale della Zona sono come due Dante, o meglio un Dante schizofrenicamente scisso, uno rappresenta la scienza, l'altro la cultura umanistica. Proprio per questa divisione non riusciranno ad arrivare al paradiso, né, tornati a riveder le stelle, avranno appreso qualcosa di nuovo dall'esperienza fatta.

All'inferno dantesco, come ambientazione, rinvia anche il sotterraneo trasformato in fabbrica d'armi di *Underground* (1995) di Emir Kusturica, da cui i rifugiati del 1941 usciranno solo dopo mezzo secolo per ritrovarsi nel bel mezzo di un'altra guerra, quella civile della dissoluzione della Jugoslavia.

A Divina Comédia (1991) del portoghese Manoel De Oliveira riprende invece il titolo del poema, anche se questa riflessione sulla condizione umana in forma di dialogo tra ospiti di casa di cura mentale che pensano di essere Adamo, Eva, Maria, Marta, Gesù, Lazzaro, Sonja e Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, Ivan e Aljoscia dei *Fratelli Karamazov* spazia ben oltre Dante. Tra i pazzi, nondimeno, vi è pure chi si crede Santa Teresa d'Avila e recita passi della *Divina Commedia* tradotti in portoghese.

Il Novecento cinedantesco viene chiuso nel 1998 da un film "paradisiaco", *What Dreams May Come - Al di là dei sogni* (1998) del neozelandese Vincent Ward. Una pellicola in sintonia con le atmosfere New Age in auge in quello scorcio finale del secolo. Se il titolo, in questo caso, fa riferimento a un verso dell'*Amleto* di Shakespeare dal celebre monologo della prima scena del terzo atto, e non mancano legami con il mito di Orfeo ed Euridice, *Divina Commedia* vi è massicciamente presente, per quanto non espressamente citata.

All'insegna dei grandi autori si è aperto anche il nuovo millennio. Nel 2002 in *Russkij Kovčeg - Arca Russa* di Aleksandr Sokurov a condurre il protagonista senza volto nel labirinto del Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, attraverso le varie epoche della storia russa, c'è un Virgilio, che assume le sembianze del marchese Astolphe de Custine, un diplomatico francese dell'Ottocento. Il film, realizzato in un unico arditissimo piano sequenza, si conclude con l'uscita dal palazzo verso un paesaggio acquatico. «Guardi», dice la voce del personaggio di cui abbiamo assunto lo sguardo fin dall'inizio, «c'è il mare tutto intorno. Dovremmo navigare per sempre. E vivere per sempre». E a noi sembra una metafora del Paradiso, dopo aver attraversato Inferno e Purgatorio della Storia.

Dalla struttura trina della *Divina Commedia* ha preso spunto, più esplicita-

mente, anche Jean-Luc Godard per *Notre musique* (2004). Il film è diviso in tre parti, di diseguale lunghezza, *Primo Regno: Inferno*, *Secondo Regno: Purgatorio* e *Terzo Regno: Paradiso*. La prima parte ci ricorda, mediante un montaggio di scene tratte da molteplici documentari e film, l'inferno della storia che ci ha preceduto, con guerre, massacri e ogni tipo di violenza. La parte centrale si svolge quasi tutta a Sarajevo, capitale martire della guerra civile jugoslava, ma concentra la riflessione su un altro interminabile conflitto, quello israelo-palestinese. Il film si conclude in un verdeggianti Eden, recintato e sorvegliato da marinai americani armati, dal quale si può uscire solo con verifica di un permesso stampigliato su un braccio. Una lenta carrellata laterale verso destra mostra ragazzi e bambini che giocano, fino a portare in primo piano la copertina di un libro nelle mani di un lettore. È *Sans espoir de retour* di David Goodis⁶³. Non c'è speranza e non c'è ritorno nemmeno in quel lembo di terra paradisiaco.

Il terzo autore a confrontarsi, più direttamente, con Dante negli anni Duemila è stato Jean-Marie Straub, che nel 2010 ha realizzato *O somma luce*. Sui titoli di testa parte la musica di *Déserts* di Edgar Varèse, opera per fiati, pianoforte, percussioni e nastro magnetico composta nel 1954⁶⁴, che prosegue poi su uno schermo che resta nero per più di sette minuti. Un nero così lungo su un film dedicato alla *somma luce* può sembrare paradossale, ma si colloca in pieno nel cinema concettuale del regista francese. È un nero che contiene in sé l'attesa della luce, così come Dante ha dovuto attraversare i deserti bui dell'inferno e opachi del purgatorio per ascendere al cielo più alto e luminoso del paradiso.

La musica cessa e l'immagine si apre su una persona seduta in un paesaggio collinare sopra un vecchio e arrugginito aratro. È lo studioso dantista Giorgio Passerone, professore di Letteratura italiana all'Università di Lille, che inizia a recitare le terzine del canto XXXIII del *Paradiso* dal verso 67 alla fine. Il cortometraggio prosegue alternando dizione o lettura dei versi a lente panoramiche sul paesaggio collinare toscano sotto un cielo azzurro ricamato di nuvole, che modificano la luminosità dell'inquadratura quando torna in campo il dicatore. E usiamo volutamente questo termine, perché Passerone, che è vissuto e ha studiato a Genova prima di trasferirsi in Francia, "dice" la visione di Dante in una lingua straniata, «nella difficoltà, poetica ma anche fonetica», come ha rilevato Alessandro Cappabianca, «di *dire l'avvento della*

⁶³ Un cupo noir il cui titolo originale è *Street of No Return*, tradotto in italiano *Strada senza ritorno*, da cui ha tratto un film un regista molto amato da Godard, Samuel Fuller.

⁶⁴ Qui proposta nella versione eseguita il 2 dicembre 1964 al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

luce»⁶⁵. «Nel film di Straub», continua il critico, «il dire della voce recitante non è altro che l'invenzione d'un linguaggio capace di dire l'impossibile – anche l'impossibile di una lingua italiana che si fa *altra*». Per questa via l'immagine si inchina totalmente alla possanza della parola dantesca di fronte all'ineffabile, quasi il regista volesse far proprio il verso 141:

A l'alta fantasia qui mancò possa.

Con una citazione dal canto XXX del *Purgatorio* posta in epigrafe parte *Onirica - Field of Dogs* (2014) del poliedrico polacco Lech Majewski, poeta, pittore, video-artista e regista:

Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti conven per altra spada

Il protagonista, che si chiama emblematicamente Adam⁶⁶, si risveglia sui banchi di una chiesa. Lavora come cassiere in un ipermercato e soffre di attacchi di narcolessia, durante i quali sogna angeli che compaiono ovunque, abbaglianti paesaggi innevati, giovani donne che allattano sulle rive erbose di un fiume, il vecchio padre contadino che ara con una pariglia di buoi la corsia di un supermercato... Era un professore universitario, specializzato sui poeti modernisti della Giovane Polonia, ma la sua vita è cambiata dopo che ha perso in un incidente stradale la compagna Basia e il migliore amico Kamil. Il suo viaggio nella nuova dimensione è scandito dall'ascolto della *Divina Commedia* sul telefonino. Ed è proprio con *Inferno. Canto primo* che parte la prima tappa. È sera, Adam attende un tram a una fermata. Il successivo tragitto in carrozza, oltre che dai versi fino all'incontro con Virgilio, è accompagnato dall'esplorazione dei volti e dei corpi degli altri viaggiatori, alcuni immaginari, come una bambina angelica che tornerà più volte nel film, e dai riflessi della città notturna che scorrono sui vetri dei finestrini. L'inferno è tutto intorno a lui, negli eventi catastrofici trasmessi in televisione, nelle inondazioni che devastano la Polonia del sud, nella gigantesca eruzione del vulcano Eyjafjöll in Islanda che bloccano i voli in Europa, nella caduta dell'aereo presidenziale polacco con 124 morti, tra cui il presidente Lech Kaczyński: acqua, fuoco, ruina...

⁶⁵ A. Cappabianca, *O somma luce*, in «Uzak – Trimestrale di cultura cinematografica», 39, 2021 (<https://www.uzak.it/blog/o-somma-luce.html>)

⁶⁶ Ma nei titoli di coda della versione internazionale viene indicato come «Hero», eroe.

A fornirgli una guida nell'itinerario doloroso di fuga dai tormenti terreni, come un Virgilio, non è il prete con cui discute di «Dio onnipotente a tal punto da creare anche la propria impotenza, la misericordia», ma una vecchia colta e paciosa zia, con le sue riflessioni filosofiche sulla vita e sulla morte e le sue citazioni, da quella, molto dantesca, di un antico poema persiano che ha tradotto («Le tenebre non sono affatto l'opposto della luce, ma ne sono la culla. Soltanto nelle tenebre può nascere la luce»), alla lettera a Lucilio di Seneca sulla vita come morte *in progress* quotidiana, fino alla teoria del bosco oscuro come potenzialità dell'esistenza e della vita come fascio di luce di Heidegger.

Dante è presente anche come busto poggiato sulla scrivania sulla quale Adam scrive una lettera, accanto a una foto dell'amata Basia. Una nuova citazione di versi dall'*Inferno* giunge come voce fuori campo a metà film. È l'incipit del Canto III:

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate,
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro»
Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogne sospetto;
ogne viltà convien che qui sia morta.
Noi siam venuti al loco ov'ì t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto».

Partite sul buio dopo lo spegnimento di una luce a casa di Adam, le terzine proseguono in un cimitero autunnale, davanti a una statua di Cristo e a una tomba con angelo, dove sosta una giovane donna incinta, mentre due incontenibili lussuriosi vanno a consumare un rapporto all'interno di una cappella tombale. Nelle scene successive, Adam sfoglia un libro con le illustrazioni della *Commedia* di Doré, prima in una biblioteca, poi sulla scrivania

a casa propria. E su di esse si appisola, sognando di continuare a girare le pagine, fino a quando non scopre che le pagine della *Divina Commedia* sono macchiate di sangue fresco, proprio al punto delle porte infernali. Dopo altri sogni, uno più mirabolante dell'altro, i versi del canto XI del *Paradiso* accompagnano Adam fuori dal tunnel in cui sta guidando

O insensata cura de' mortali,
quanto son difettivi silogismi
quei che ti fanno in basso batter l'ali!
Chi dietro a iura, e chi ad amforismi
sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
e chi regnar per forza o per sofismi,
e chi rubare e chi civil negozio,
chi nel diletto de la carne involto
s'affaticava e chi si dava a l'ozio,
quando, da tutte queste cose sciolto,
con Batrice m'era suso in cielo
cotanto gloriosamente accolto.
Poi che ciascuno fu tornato ne lo
punto del cerchio in che avanti s'era,
fermossi, come a candellier candelo.
E io senti' dentro a quella lumera
che pria m'avea parlato (...)

seguiti, in continuazione diretta, da quelli del canto XIV, in cui una colomba bianca, simbolo ricorrente in tutto il film, lo guida fino a destinazione.

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece subito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
Ma Bëatrice si bella e ridente
mi si mostrò, che tra quelle vedute
si vuol lasciar che non seguir la mente.
Quindi ripreser li occhi miei virtute
a rilevarsi; e vidimi translato
sol con mia donna in più alta salute,
Ben m'accors'io ch'io era più elevato,
per l'affocato riso de la stella,
che mi pareva più roggio che l'usato.

Con tutto 'l core e con quella favella
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto.

La meta, però, è solo un altro sogno. Una stanza in cui Adam bacia Basia sanguinante a terra e poi, levandosi in volo, sotto lo sguardo degli angeli, fa l'amore con lei a mezz'aria. E insieme ascendono, per poi scendere a un canale sotterraneo in cui navigano su una piccola barca che li condurrà alla chiesa dove il film è iniziato, allagata da una cascata d'acqua.

Onirica, scritto, diretto e allestito da Lech Majewski, è la dimostrazione che non serve seguire alla lettera la narrazione della *Commedia* per realizzare un grande e visionario film dantesco. Basta rimanere fedeli alla propria poetica.

Negli ultimi due decenni echi danteschi sono comparsi spesso anche in film di genere. Nella pellicola catastrofista di fantascienza *The Core* (2003) del britannico Jon Amiel, ad esempio, la nave che si sta dirigendo verso l'inferno di lava che sta per bloccare il movimento rotatorio della Terra si chiama Virgil e uno dei personaggi commenta: «Virgil, come il poeta che guidò Dante all'Inferno. Mi sembra appropriato». Sempre di fantascienza è *Dante 01* (2008) del francese Marc Caro. Dante 01 è il nome di una prigione spaziale di massima sicurezza che ruota intorno al pianeta infuocato Dante. In essa sono reclusi sei pericolosi criminali, dai nomi che sono tutto un programma, Cesare, Buddha, Lazzaro, Moloch, Rasputin e Attila. Essi hanno accettato di essere usati come cavie per esperimenti genetici pur di sfuggire alla pena capitale. In realtà non attendono altro che l'occasione per fuggire, che si presenta loro quando giunge un nuovo prigioniero, San Giorgio, dotato di innati e misteriosi poteri. I richiami alla *Divina Commedia* stanno, oltre che nel titolo, nei nomi dei carcerieri, Caronte e Persefone, e in una suddivisione in gironi infernali del penitenziario orbitante.

Al western, in particolare agli spaghetti western, si rifà il regista italiano Leonardo Corbucci Zanobi, che vive e lavora a Los Angeles, nel cortometraggio *The Purgatory* (2010), in cui però, più del titolo e di una fanciulla biancovestita che potrebbe assai vagamente richiamare Beatrice, del purgatorio dantesco null'altro pare esserci.

Ben più ampi i fantasiosi spunti danteschi in *Inferno* (2016), il thriller di Ron Howard, tratto dall'omonimo romanzo di Dan Brown e ambientato tutto a Firenze. Il protagonista Robert Langdon, professore di simbologia all'università di Harvard, ha ripetute terrificanti allucinazioni, ispirate all'*Inferno*, in cui appare sempre una donna velata in mezzo a un mare di fuoco e di morte. Vi è poi una misteriosa biocapsula, che contiene un sigillo d'osso, al cui interno è celato un microproiettore che mostra la mappa dell'*Inferno* di Sandro

Botticelli. Per non parlare della maschera mortuaria di Dante conservata agli Uffizi e dell'indizio anagrammatico legato al Canto XXV del Paradiso.

Al genere comico appartiene, o almeno nelle intenzioni vorrebbe tentare di appartenervi, *La solita commedia - Inferno* (2015) di Fabrizio Biggio e Francesco Mandelli, ossia I soliti idioti, con l'aiuto in regia di Martino Ferro. Dante Alighieri viene rispedito da Dio sulla terra per catalogare le nuove tipologie di peccati, dato che Minosse non sa più in che girone spedire i peccatori di ultima generazione e l'inferno è precipitato in un tale caos, da costringere Lucifero a chiedere l'aiuto del Creatore. Il film ha tutti i difetti del cinema italiano che prende spunto da programmi e personaggi televisivi di successo e serve solo a inanellare una serie di sketch, con al centro macchiette interpretate tutte dagli stessi due attori.

Non poteva ovviamente mancare l'horror, che arriva nel 2017 dagli Stati Uniti (riprese però effettuate in Messico) con *DIS* del texano Adrian Corona. Dis non è altro che l'infernale città di Dite, ma le suggestioni dantesche abbondano. Interessante dal punto di vista visivo, soprattutto per l'uso dei colori, e per la dimensione sonora, ha entusiasmato gli appassionati del genere. Ma solo loro.

Un miscuglio di tutti i generi possibili, dal *mockumentary*, il falso documentario, alla docufiction, dal mystery al *biopic*, fino all'animazione (nientemeno che delle tavole di Doré, con innesto di attori in carne e ossa), è *Il mistero di Dante* (2014) di Louis Nero. Curiosa operazione di rilettura esoterica della vita di Dante e della sua opera, sulla scia di un filone ermeneutico che ha i suoi seguaci in certa letteratura critica, gronda di citazioni e simbolismi che finiscono per imprigionare un film che vuole essere così programmaticamente sorprendente nella ricerca di un significato nascosto nella *Divina Commedia* da risultare scontato.

Ultima, ma non per importanza, viene l'animazione. Il primo esempio negli anni Duemila è *Dante's Inferno* (2007) di Sean Meredith. Una scritta iniziale dichiara che il film si è ispirato alla prima cantica del capolavoro dantesco (e addirittura Dante Film LCC si chiama la casa di produzione), seguendone fedelmente suddivisione, pene e personaggi. Metalinguisticamente l'azione parte in un teatro di burattini per bambini e pupazzi di carta disegnati a mano sono i protagonisti, in larga parte presi dalla *Commedia*, ma nell'adattamento modernizzato nel 2004 dall'artista visuale Sandow Birk e dallo scrittore Markus Sanders. La selva oscura è, ad esempio, una periferia urbana notturna, Minosse siede in un'aula di tribunale, i lussuriosi stanno in un quartiere a luci rosse e tra di essi vi sono, impegnati in vari esercizi da Kamasutra, anche JFK, ossia John Kennedy, alle prese con Marilyn Monroe,

e Paul Gauguin con il suo harem di tahitiane. Qui, in una di quelle vetrine le cui tende si aprono a gettone ci sono pure una Francesca e un Paolo pornodivi, che quando raccontano la loro storia leggono un romanzo cavalleresco dalle miniature oscene. E il Gianciotto che li uccide mena loro più fendenti del Norman Bates di *Psycho*. Il risultato è un divertissement di notevole livello, più per adulti che per quei bambini evocati nel teatro iniziale.

Molto più tradizionale, anche perché legato a un più ampio progetto didattico-documentaristico in atto da oltre un decennio che coinvolge tutta *La Divina Commedia*, è *Dante's Hell Animated (Dante's Inferno Art in Motion)* (2009) dell'americano Boris Acosta. L'andamento di questo mediometraggio di una quarantina di minuti, di cui esistono più versioni, è quello di un documentario animato, spesso in maniera molto semplice, che segue le varie tappe infernali in ordine cronologico.

Ben più ambizioso il multinazionale⁶⁷ *Dante's Inferno - An Animated Epic* (2010), basato su un videogioco dello stesso anno assai liberamente ispirato alla *Divina Commedia*, anche se l'incipit ne cita espressamente i versi iniziali. Dante è un crociato, che di ritorno dalla guerra dopo tre anni, attraversata una selva oscura dove deve battersi contro un leopardo maculato, un leone e una lupa, trova la sua famiglia massacrata e l'amata Beatrice mortalmente ferita. Mentre l'anima della donna sale al cielo viene ghermita da Lucifero fuoriuscito dalla terra, che la vuole trascinare con sé all'inferno per farne la sua sposa. Inizia così l'inseguimento di Dante e il suo viaggio infernale, nel corso del quale troverà l'aiuto di Virgilio e molti personaggi dell'*Inferno* dantesco. L'animazione è quella tipica dei manga, che frange l'azione per enfatizzare i momenti salienti, soprattutto quelli più violenti, accompagnati da effetti sonori ridondanti.

Un esperimento multimediale, che mette insieme vari tipi di animazione (2D, 3D, pupazzi e marionette), musica, fotografia, videoarte e cinema, è la coloratissima *La Divine Comédie* del musicista francese Simon Côté-Lapointe. A reggere tutto è il tessuto musicale, che mescola assieme elettronica, elettroacustica e acustica, con effetti sonori di ogni tipo. Pur nella assoluta libertà della raffigurazione, la linea narrativa segue abbastanza fedelmente la traccia dantesca.

Il viaggio nell'aldilà è al centro anche di *Coco* (2017), diretto da Lee Unkrich e co-diretto da Adrian Molina, della Disney/Pixar. Al piccolo Miguel

⁶⁷ La produzione era statunitense, giapponese e coreana e vi misero mano ben sette registi di varie nazionalità: Mike Disa, Shukō Murase, Yasuomi Umetzu, Victor Cook, Jong-Sik Nam, Kim Sang-jin e Lee Seung-Gyu.

tutte le anime rivolgono l'invito che Pia de' Tolomei fa a Dante nel *Purgatorio*: essere ricordate nell'aldilà. Vi sono poi le guide che lo accompagnano nel viaggio, una delle quali, il cane, si chiama proprio Dante.

L'ultima apparizione di Dante sul grande schermo porta la firma del grande regista russo Andrej Končalovskij. *Il peccato – Il furore di Michelangelo* (2019) narra sì alcune vicende biografiche e artistiche del Buonarroti, ma si sofferma più volte sulla sua ossessione per Dante, di cui conosceva a memoria la prima cantica. Nel film Michelangelo dorme nella stanza che fu di Dante nel Castello Malaspina di Carrara. «Il grande Dante si fermò quasi due settimane in questa dimora [...] Un genio come voi vuol che permettersi di pernottare nella camera del divino Dante Alighieri», gli dice il marchese Malaspina a cena, mentre egli osserva un busto del poeta. «E dormire nel suo letto!». E la marchesa d'Este accompagna lo scultore, che «non osava sperare tanto», prima sugli spalti «dove veniva ad ammirare l'ascesa della luna» e poi nella stanza dove «c'è una porta segreta che conduce in una galleria, che permette di fuggire in montagna in caso di pericolo», perché Dante, condannato a morte, temeva i sicari fiorentini. Uno volta rimasto solo, Michelangelo si rivolge allo spirito di Dante che aleggia in quella camera illuminata solo da una candela. «Dove sei?», chiede al silenzio. «Dove? Dove posso trovarti?», continua, mentre s'inizia a sentire una lieve musica extradiegetica. «Dove sei? Sento che sei qui. Fatti vedere», chiude, prima di inoltrarsi nel passaggio segreto. Una luna piena tra velami di nuvole lo accoglie ed egli cammina su un sentiero erto e roccioso, sussurrando, con voce sempre più affannosa man mano che scala una roccia scoscesa a lato d'una cascatella, *Per me si va nella città dolente* e gli altri versi iniziali del canto III.

In un'altra scena, quando il nipote di Giulio II, Francesco Maria Della Rovere, aggredisce Michelangelo per ricordargli di onorare l'impegno assunto di scolpire la tomba del defunto papa, uno dei servi raccoglie da terra una libro, di cui ci viene mostrato il frontespizio: è *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello*⁶⁸.

Dante ricompare infine, fantasmaticamente, nel finale del film, quando Michelangelo scopre che il suo aiutante è stato assassinato nel proprio letto con la giovane sposa la prima notte di nozze. Accasciato su uno sgabello, la faccia verso la parete, avverte la presenza silenziosa del poeta dietro di sé. E gli parla.

⁶⁸ E qui a Končalovskij si può perdonare l'anacronismo di aver mostrato una edizione, quella con "espositioni" al plurale, che fu stampata a Venezia solo dal 1564, anno di morte di Michelangelo, mentre la vicenda narrata nel film si svolge negli anni immediatamente successivi alla morte di Giulio II, avvenuta nel 1513.

«Sei arrivato. Ti ho cercato. E sei arrivato. Sei arrivato nel giorno della morte... Hanno ammazzato due bambini innocenti. Lo so che è colpa mia! Credevo di andare verso Dio, come hai fatto tu, ma in realtà me ne allontanavo. Sempre di più».

Uno stacco ripropone Michelangelo e Dante nella stessa identica posizione in esterno. Tra le rocce di una cava di marmo, seduto su una di esse, bianchissima.

«Volevo trovare Dio. Ma ho trovato soltanto l'uomo. Lo so, le mie creature sono bellissime. La gente le ammira... ma nessuno prega davanti a loro. Anzi, fanno venire pensieri peccaminosi. Ho capito, davanti a loro non si può pregare. Non la trovo la via verso Dio».

E con altra voce, di ragazzo, continua.

«Mi sono perso».

Quindi, voltandosi a mezzo verso lo spirito retrostante, gli chiede:

«Mostrami la strada».

Dante si stacca e si allontana. Il quadro si allarga, i due sono inquadrati ora dall'interno di una grotta.

«Silenzio...»,

dice lo scultore.

«Ascolta...»,

replica il poeta allontanandosi verso il buio.

«Ascolta?»,

ripete con rabbia Michelangelo. Un'eco gli rimanda la sua domanda, mentre Dante viene inghiottito dall'ombra. Ma guardandosi attorno, esplorando con lo sguardo il cielo e il paesaggio e ascoltando la voce del vento tra le fronde, Michelangelo ritrova la strada. E ride. Finalmente felice. Per la prima volta.

Dante viene tratteggiato così, con una sostituzione di ruolo, come un Virgilio, una guida preziosa imprescindibile, nell'itinerario esistenziale, tra tormenti ed estasi, tra peccati e redenzioni, tra pene e penitenze, tra cadute rovinose e arditi slanci, di tanti animi sensibili che sono venuti dopo di lui e si sono alimentati e abbeverati delle sue divine parole per la propria arte. Uomini di cinema compresi.

Claudio Gallo, Giuseppe Bonomi

Il fumetto interpreta la *Divina Commedia*

Accostare un linguaggio nuovo, sorto in seguito alla grande rivoluzione industriale del secondo Ottocento e alla nascita dell'editoria "popolare", a un'opera e a un poeta che rappresentano la cultura italiana nel mondo è compito ben arduo e ingrato. Il poema e la figura del suo autore sono diffusi e conosciuti ben al di là dei nostri confini. Paolo Bacilieri, un "fumettaro", come ama definirsi, dedicando non una biografia, ma un'interpretazione disegnata della vita letteraria di Emilio Salgari, affermò che lo scrittore era un'icona perfettamente tratteggiata, di per sé un personaggio grafico adatto al fumetto. Allo stesso modo, abbiamo visto far capolino in tanti fumetti d'avventura, o a carattere storico o di cappa e spada (in fogli come «Il Vittorioso» o il «Corriere dei Piccoli»), la figura di Dante. Chiunque ne fosse autore, lo rappresentava austero, senza coglierne l'umanità, spiccavano nel volto il naso aquilino e l'espressione severa. Avvolto in un manto che ricordava (e celebrava) la toga romana, nasceva il nostro Dante Padre della lingua italiana, e già Padre della Patria, divino preconizzatore. Il capo, protetto dalla cuffia, fin da subito cinto dalla corona di alloro. Nell'*Enciclopedia dei ragazzi* di Arnoldo Mondadori, edizione anteguerra, scoprimmo il Poeta quale creazione di Gustave Doré. Illustratore maestro e immaginifico che segnò il presente di allora e il futuro del poi. Nella biblioteca di uno zio, buona borghesia di un tempo lontano, spiccava, rilegato in tela rossa, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Gustav[e] Doré e dichiarata con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini*, proprio l'edizione economica, a dispense, pubblicata a Milano da Edoardo Sonzogno. Ecco, subito, il ritratto di Dante: di profilo, lo sguardo fermo, una piega dolorosa delle labbra, preannunciano il poeta esiliato ed errabondo. Nell'immagine figurano due bottoncini, che fissano una sorta di giubba che poco ha di romano; a sinistra, in basso, la firma dell'autore del disegno e una data: 1860.

Un'immagine ben tratteggiata, accolta nei sussidiari scolastici colmi di illustrazioni, riproposta assai simile nel fumetto realistico come in quello comico, che noi ragazzini di allora scoprivamo, sfogliando pagine all'apparenza diverse.

Nel nostro contributo offriamo una sommaria ricostruzione della presenza di Dante nella letteratura disegnata, come personaggio, o quando "graficamente citato" in opere dove sono evocati scene o riferimenti della *Divina Commedia*. Tenuto conto della grande maturità e libera creatività di sceneggiatori e disegnatori che non vogliono solo divertire, o educare in semplicità, ma narrare la vita, la storia, la realtà con altri linguaggi, ci siamo chiesti quali opere (evitiamo il termine *graphic novel* di cui si abusa) abbiano contribuito, da un punto di vista originale, a interpretare *La Divina Commedia*. Abbiamo rivolto la nostra attenzione su due grandi rielaborazioni: *L'Inferno di Topolino* di Guido Martina e di Angelo Bioletto, e *La Divina Commedia* di Gō Nagai, distanti nel tempo, ma entrambe uniche e importanti, veri e propri *classici* ristampati a più riprese e capaci di realizzare visivamente l'opera dantesca, tanto da proporsi a modelli per i futuri disegnatori.

Il fumetto e la *Divina Commedia*

È interessante la definizione di fumetto che dà Umberto Eco citato e spiegato da Alessandro Benucci: «Si tratta, per dirla altrimenti, di una «terra di mezzo», nella quale vengono «tra-pana[ti] e trapassa[ti] strati di significazioni, fra immagini e scritture, fra statico e dinamico, fra visivo e linguistico, verbale e non verbale, descrittivo e fantastico», e che assolve perciò ad una funzione segnica sociale e politica tutt'altro che trascurabile»¹. A dire del noto semiologo, arte popolare «per destinazione e linguaggio, ma profondamente tributaria della letteratura e dell'arte colta, il fumetto si rivela una passerella fra cultura alta e bassa»². E ancora: «un "[g]enere infido, e non così paciosamente pacifico come vuole la vulgata aristocratica", che stenta perciò a essere legittimato, sospettato di volgarità, d'infantilismo, quasi insignificante: un puro *divertissement*, alla stregua della scrittura comico-realistica o parodica in ambito letterario, da sempre emarginata pur nella lunga tradizione e varietà dei suoi

¹ A. Benucci, *Dalla Commedia ai comics: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'Inferno di Dante*. in *Dante pop. La Divina commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, a cura di S. Lazzarini, J. Dutel, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2018, p. 108.

² Ibidem.

esiti»³. Condivisibile la convinzione che il fumetto sia un *ibrido*, ma parlare di un ponte tra cultura alta e bassa è inaccettabile, perché implicitamente si nega l'esistenza di un nuovo *medium*, di un nuovo linguaggio. Nella sua evoluzione, il fumetto si è reso autonomo, capace di interpretare la vita e la realtà, come di divertire o di avvincere. Non complementare, si esprime alla pari degli altri *media* e, celandosi dietro una presunta "artigianilità", è invece una vera e propria avanguardia post-moderna, cioè capace di assumere al suo interno gli altri *media*, di inserirsi negli altri linguaggi. Pensiamo quanto oggi sia importante per narrazioni che utilizzano tecniche informatiche, visive, nel cinema e nelle serie televisive.

Un po' di storia

Lungo il periglioso travaglio che condusse alla nascita del Regno d'Italia e alla sua affermazione nel contesto europeo, si diffusero periodici satirici e vignette dove Dante appariva come simbolo dell'Italianità nel nostro Risorgimento, come per esempio nell'album di caricature di Antonio Manganaro, *Esposizione Marittima visitata da Dante e Virgilio. Allegorie*: trentadue tavole realizzate in occasione dell'Esposizione marittima internazionale di Napoli nel 1871⁴. Secondo Francesco De Ruva e Alessandra Monica curatori di un intrigante volume sulla satira italiana tra il 1820 e il 1920 ricavato dalle collezioni della Fondazione Pagliara e dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli che riserva ampio spazio alle opere di Manganaro: «Il caricaturista, tavola dopo tavola, illustra i personaggi che presero parte all'esposizione, gli oggetti e i vari padiglioni. Protagonista di questa *tournee* è lo stesso Antonio Manganaro, il quale, come il sommo poeta nella *Divina Commedia*, viene guidato nelle vesti di Dante da uno scheletrico Virgilio, percorrendo con lui questo breve viaggio. L'intera opera scorre come un unico racconto, dove ogni illustrazione è accompagnata da versi satirici che descrivono i diversi momenti. In questo esemplare i due giungono al padiglione della Cina e del Giappone, in cui ritrovano, sotto un baldacchino, tre personaggi vestiti con abiti coloratissimi, tipicamente orientali. Tra essi identifichiamo il compositore Giorgio Miceli⁵, rappresentato al centro con un abito verde decorato da

³ Ibidem.

⁴ A. Manganaro, *L'esposizione marittima visitata da Dante e Virgilio. Allegoria*, S.I., s. n., 1871.

⁵ Giorgio Miceli (1836-1895) originario di Reggio Calabria fu compositore d'opera. Per maggiori informazioni si veda: A. Pugliese, *Miceli, Giorgio* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 74, 2010, https://www.treccani.it/enciclopedia/georgio-miceli_%28Dizionario-Biografico%29/, 2021.

note musicali, che, insieme agli altri due, coinvolge Manganaro e Virgilio in una eccentrica danza»⁶.

L'evocazione dell'Inferno, tramite riferimenti alla *Commedia*, la si rintraccia nel periodico fiorentino «Il Lampione» (1848-1849/1860-1863), uno dei più importanti settimanali satirici che vide l'attiva presenza di Carlo Lorenzini, in arte Collodi, con riferimento agli avvenimenti risorgimentali⁷. Questo tipo di immaginario sfocia in una rubrica dal titolo *Scene infernali*, «impostata come una drammaturgia: nella prima scena, secondo una logica dantesca, personaggi storici del passato più o meno recente (Pipino re di Francia, Carlo Magno, il re longobardo Desiderio, Napoleone) si trovano riuniti all'Inferno, si lamentano sulla loro collocazione e si accusano a vicenda. L'Austria accusa le anime dei Lombardi, che però vengono riconosciute innocenti da Minosse, il quale permette quindi loro di raggiungere i Campi Elisi, con giubilo dell'anima dell'Aretino; segue il processo all'anima di Pellegrino Rossi, contro la quale l'Italia personificata inveisce in un lungo monologo (settima scena), per poi condannarlo come traditore della patria al lago di Cocito»⁸.

Eugenio Colmo, torinese, conosciuto con il nome d'arte di «Golia», pittore, illustratore grafico, disegnatore di moda, caricaturista, compagno di scuola di Guido Gozzano che ne coniò lo pseudonimo, per via dell'alta statura, collaborò con il suo pennello a due importanti periodici satirici torinesi: «I Due di Coppe» e «Il Pasquino». La sua attività di illustratore e caricaturista durò sino agli anni Cinquanta del Novecento. «Il Colmo, ha un posto preciso nella storia del disegno caricaturale italiano, e anche nel disegno di moda. Artista colto, egli guardò soprattutto alla vignetta mitteleuropea e fece tesoro, come è già stato osservato, dello stile del norvegese Olaf Gulbrandsen; non si esclude per altro un'attenzione alle caricature teatrali di Leonetto Cappiello. Fra gli italiani, sembra che egli abbia tenuto presente, agli esordi, le vignette di Augusto Majani; più avanti si possono notare scambi reciproci con la maniera di Aroldo Bonzagni; la serie di circa sessanta cartoline disegnate nel 1901 (inedite, ma qualche esemplare era esposto alla Mostra del Liberty italiano [tenuta nel Palazzo della Permanente a Milano tra il dicembre 1972 e il febbraio 1973]) tradiscono un largo giro d'influenze, fors'anche dalla con-

⁶ Antonio Manganaro, *Cina e Giappone*, in *Un secolo di satira 1820/1920*, a cura di F. De Ruvo e A. Monica Mazzaro, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, stampa 2006, p.258.

⁷ Succede ad esempio nella vignetta *L'Inferno, Dante, canto V*, 11 luglio 1862.

⁸ G. Paone, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Filologia, tesi di dottorato di ricerca, Antonio Saccone (tutore), 2017, pp. 246-247.

temporanea grafica modernista americana»⁹. Gabriele D'Annunzio era uno dei personaggi più colpiti dalle caricature di Golia e nel 1920, probabilmente su «Numero», tratteggiò la bellissima vignetta in cui Dante supera in altezza il piccolo D'Annunzio che posto sopra i volumi della sua intera opera non riesce a raggiungere l'altezza del sommo poeta: «l'uomo dei mille libri non riesce nemmeno ad avvicinarsi alla statura dell'uomo del Libro "a cui han messo mano e cielo e terra"»¹⁰.

Poi arrivò il fumetto

Se dovessimo darne inizio con un padre nobile del fumetto, dovremmo forse ricorrere a *Poema a fumetti* (1969), scritto e disegnato da Dino Buzzati, considerato arbitrariamente, perché il termine non era ancora di uso comune, il primo *graphic novel* italiano. Lo scrittore amava i fumetti e li preferiva spesso a opere, per così dire, impegnative. L'inizio evoca la *Divina Commedia*, ma la storia, in ambito metropolitano, affronta il mito di Orfeo ed Euridice. Orfi Baltazano, nel cuore di Milano scende una lunga scala verso l'Aldilà, dopo averne superato l'entrata sorvegliata da un demone-cerberio, accede all'Inferno. Egli vuole rintracciare e ricondurre alla vita la defunta Euridice, la sua *Eura*, amatissima.

Se invece volessimo individuare una primizia nel fumetto dovremmo ricorrere al geniale Benito Jacovitti e al suo *La rovina in Commedia* (1947). Una versione grottesca, satirica come annuncia lo stesso autore, lontana dai canoni dolciastri del fumetto comico per ragazzi, in quegli anni dominante. Opera incompiuta che ricolloca la *Commedia* nella devastata Italia del secondo dopoguerra con protagonista un "italiano medio", a cui, questa volta, è Dante a far da guida in una disastrosa nazione. La seconda puntata si conclude all'entrata oscura di una casa diroccata: «Per me si va nella dolente Italia! Vietato introdurre speranze!». La rivisitazione della *Commedia* riguarda l'Italia sconfitta, piegata, con le città e le vie di comunicazione, distrutte dai bombardamenti, alla ricerca della sua rinascita: «Nella selva oscura un anonimo personaggio sperduto (l'Italiano medio) prova a imboccare il sentiero di destra, andando a finire nelle fauci della lonza americana; alla richiesta di un prestito la bestia con la tuba da Zio Sam risponde che lo farà, a patto che gli Italiani stiano fuori dal "mare vostrum". La via di centro porta al feroce leone britannico,

⁹ R. Bossaglia, *Colmo, Eugenio*, in *Dizionario biografico degli italiani* [Treccani], vol. 27, 1982: [http://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-colmo_\(Dizionario-Biografico\)/consultazione](http://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-colmo_(Dizionario-Biografico)/consultazione) 2020.

¹⁰ Cfr.: <http://barberist.blogspot.com/2015/05/eugenio-colmo-golia.html>, 15 maggio 2015.

con il quale è impossibile persino iniziare a discutere. La strada a sinistra conduce infine verso la lupa sovietica, che allatta due singolari Romolo & Remo chiamati Tito & Palmiro; questa lupa, infida, sbrana i pantaloni dell'incauto viaggiatore. Appare dunque Dante a far da guida e mostra al protagonista la personificazione della Rovina, una sorta di orrida e laida prostituta cadente adagiata sulle macerie delle nostre città. Nella cornice illustrata che circonda la seconda e ultima tavola del dramma a fumetti si vede un piccolo personaggio che esibisce il pugno chiuso reggendo in spalla un sacco con la scritta 'Don-go'¹¹. Secondo Lorenzo Barberis «“Belzebù” (appropriato...) è uno dei primi casi del fumetto italiano “moderno” post-bellico, e per certi versi, nella sua ironia caustica (il Jacovitti satirico è spesso a suo modo tetro e sanguigno, lontano da quello fumettista puro, più giocoso) anticipa il Cattivik di Burattini»¹².

Geppo, il diavolo più simpatico del fumetto umoristico italiano, fa parte del grande novero di personaggi comici italiani, non appartenenti alla dominante Disney, nati, vissuti, e scomparsi tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Il simpatico diavoletto esordisce in una storia di Giulio Chierchini apparsa sul primo numero di «Trottolino» (dicembre 1954, Edizioni Bianconi). L'anno seguente lo ripropone Giovan Battista Carpi su «Volpetto», poi ripreso da Pier Luigi Sangalli. Solo nel 1961 si dà vita a un seriale con il suo nome. Sandro Dossi, che ne disegna e ne scrive le storie dal 1968 agli anni Novanta, quando *Geppo* cessa le pubblicazioni e la casa editrice Bianconi assume il nome di Editoriale Metro. Sandro Dossi (Monza, 1944) inizia inchiostrando le tavole di Sangalli per diverse testate della Bianconi, poi seguono *Gatto Felix*, *Geppo*, *Braccio di Ferro*, *Pinocchio*, *Chico e Tom & Jerry*. Dal 1980 al 2005 realizza circa duecento storie a fumetti per la Disney. «Legatissimo allo sfortunato diavolo buono, è lui a proporre all'editore Bianconi di renderlo protagonista di una nuova *Commedia* in compagnia del sommo poeta Dante, in una storia dal titolo *Inferno 2000* che appare sul numero 116 della Collana *Geppo*, targata Editoriale Metro, nel luglio 1984. Per rivivere la *Divina Commedia* dantesca, occorre arricchire i versi con fotografie colorate ed è lo stesso Satana a suggerire di convincere Dante Alighieri a comporre una nuova versione della sua opera: l'*Inferno 2000*, per l'appunto. Geppo raggiunge Firenze del 1984 dove il divin poeta «per sbarcare il lunario e mettere insieme

¹¹ Testo di F. G. Manetti in A. Scarsella, *Caos comico e parodie del piccolo Bosch*, «Arabeschi», n. 16, (<http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-21-caos-comico-e-parodie-del-piccolo-bosch/2020>).

¹² L. BARBERIS, *Divini comics: l'Inferno di Dante nel fumetto*, nel blog «Lo spazio bianco», <https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/divini-comics-linferno-dante-nel-fumetto/> 5 novembre 2016.

il pranzo con la cena, è costretto a comporre canzonette («Sono toscano con la chitarra in mano» – lo si sente intonare, rammentando un celebre motivo del cantante Toto Cutugno)». Convinto per necessità Dante si mette al lavoro ma, poiché i tempi sono cambiati, meglio non parlare più di canti; verranno sostituiti da canzoni, ognuna delle quali darà il titolo a un capitolo del nuovo viaggio. La prima, quella di esordio nelle tenebre infernali (dove Dante arriva nell'auto messa a disposizione da Satana, con Geppo nei panni di Virgilio), è *Il traghetto infernale*; le faranno seguito soltanto altre cinque, prima che Dante venga cacciato perché i suoi 'reportage' infernali mettono alla luce problematiche sindacali da parte dei diavoli che è meglio sottacere!¹³.

L'intera nuova saga infernale del padre della letteratura italiana si conclude in meno di un centinaio di tavole.

«Come racconta lo stesso autore monzese in un volumetto in bianco e nero e a tiratura limitatissima che ristampa la vicenda nel 2011, in realtà il progetto doveva avere ben altra ampiezza e respiro, più in linea con l'opera originale del maestro fiorentino, della quale intendeva realizzare una vera e propria rivisitazione, idealmente in più volumi. Il periodo d'oro di Geppo era ormai alle spalle, ma sarebbe stato interessante e sicuramente godibile leggere questo 'Inferno di Dossi' nella sua versione più ampia. La succitata ristampa contiene inoltre una seconda storia, di sedici pagine, dal titolo *Un viaggio insolito*, nella quale Dante Alighieri compie una nuova visita all'Inferno, peraltro in maniera più simile all'originale, con tanto di introduttivo «nel mezzo del cammin di nostra vita...». A chiedere l'aiuto del poeta questa volta è proprio Dossi, che si ritrae nei panni di un autore di fumetti in crisi creativa. Il risultato è il medesimo: la nuova descrizione del suo regno operata da Dante non incontrerà l'approvazione di Satana. C'era da aspettarselo!»¹⁴

Non possiamo dimenticare l'incursione del gruppo TNT, nel 1997, con *La vera storia di Dante* per l'occasione associato a Leonardo Da Vinci, Giovanna D'Arco, Guglielmo Tell¹⁵; e per i pochi che non lo sapessero, il gruppo

¹³ Pierluigi Gaspa, *Sandro Dossi, Inferno 2000*. Editoriale Metro, Milano 1984. Per la parte del saggio dedicata Geppo e Dante abbiamo ampiamente attinto dal lavoro dell'amico Pierluigi Gaspa che cortesemente ci ha messo a disposizione, insieme ad alcune illustrazioni, il suo lavoro *Sandro Dossi, Inferno 2000, Editoriale Metro, Milano 1984* (<http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-22-la-commedia-di-geppo-il-diavolo-buono/2020>). Nel ringraziarlo precisiamo che pur essendo stati lettori di Geppo in giovanissima età colpevolmente non abbiamo conservato i suoi albi.

¹⁴ Gaspa, *Sandro Dossi...*, cit.

¹⁵ Max Bunker, D. Perucca [disegni], «Alan Ford, Le storie del Numero Uno», *La vera storia di Dante, Leonardo Da Vinci, Giovanna D'Arco, Guglielmo Tell*, n.6, 1997 [Dante è tratto da «Alan Ford», n. 312, giugno 1995].

TNT, è quello di Alan Ford, fumetto comico-surreale creato da Max Bunker (Luciano Massimiliano Secchi) e da Magnus (Roberto Raviola).

Moreno Burattini, sceneggiatore e ispiratore moderno di Zagor, ha indubbiamente una particolare predilezione per Dante. Nel 1992 fece compiere a Cattivik (cattivo oltremisura, artefice di progetti inevitabilmente destinati al fallimento, creato nel 1967 da Bonvi, Franco Bonvicini e continuato dal 1970 da Silver. Guido Silvestri...) disegnato da Giorgio Sommacal, un viaggio nei tre gironi della *Commedia*¹⁶.

In tempi più recenti lo stesso Burattini, ha sceneggiato sul dodicesimo speciale di «Dampyr» il cacciatore di vampiri con disegni di Fabrizio Longo, *La porta dell'Inferno*¹⁷, ricco di riferimenti e citazioni dantesche, ma limita il viaggio al solo primo girone. Longo ha fatto riferimento alle illustrazioni di Doré e, come sappiamo, non sarà né la prima né l'ultima volta. Inoltre si sottolinea che «nei passi in cui Burattini rimanda Dante, si dimostra lettore piuttosto fedele».

Tra i comici merita attenzione *Dante. La Divina Commedia a fumetti* di Marcello¹⁸ [Marcello Toninelli], rispettoso del poema ne segue «tappe», punizioni, ambientazioni. La ricorrenza dantesca ne rilancia il lavoro cominciato in una piccola e meravigliosa rivista del 1969 («Off-Side»). «Quando, il 10 novembre 1969, uscì in edicola l'undicesimo numero di «Off-Side», l'intera metà destra della copertina era occupata dalla sagoma dubbiosa e nasona di un «imprevedibile Divino Poeta», il cui *balloon* recitava: «Fatti non foste a legger comics bruti, ma per seguir storielle di valenza!». Una striscia, o *strip*, così rare in Italia, di tre vignette in bianco e nero, proseguite su «Il Giornalino», «Fox Trot»... L'avvento del colore ne esalta la linea chiara adottata, restituisce, seppure in forma caricaturale, l'iconografia del sommo poeta, la trama e lo schema delle punizioni e riprende protagonisti, personaggi e ambientazioni infernali. Anche la capacità di adattarsi alle varie fasi storiche e di attraversarle con lirica e apparente ingenuità rendono assai interessante il lavoro di Toninelli¹⁹.

¹⁶ La «diabolica» *Commedia* di Cattivik è composta da tre storie: *Un'avventura infernale* («Cattivik», n. 32, 1992), *Cattivik in Purgatorio* («Cattivik», n. 40, 1993) e *Cattivik in Paradiso* («Cattivik», n. 54, 1994), tutte e tre di Moreno Burattini e Giorgio Sommacal.

¹⁷ «Speciale Dampyr» n. 12, ottobre 2016.

¹⁸ Si legga il piacevole esauriente testo di Martina Mengoni da cui è ricavata la citazione: *Dante e Marcello: storia di un classico* Share <http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-24-dante-e-marcello-storia-di-un-classico/>

¹⁹ M. Mengoni, *Dante e Marcello: storia di un classico*, in *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di N. Catelli e G. Rizzarelli, «Galleria», n. 7, gennaio-giugno 2016, p. 212; M. Toninelli, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015.

Alessio D'Uva e Filippo Rossi con Astrid (Stephanie Astrid Lucchesi) ai disegni e alla colorazione, hanno trasfuso in un'opera a fumetti la vita di Dante e di Beatrice Portinari²⁰, un'opera caratterizzata da un complesso lavoro di ricerca filologica, da un uso moderno e antico della lingua, e da un disegno non realistico, "cartoonesco", che approfondisce la figura di Dante e quella della Firenze di allora.

Infine occorre rilevare come l'editoria per illustrare la *Divina Commedia* ricorra ai migliori disegnatori italiani di fumetti. Per Mondadori Gabriele Dell'Otto ha illustrato l'*Inferno* (2018) e il *Purgatorio* (2020), commentati da Franco Nembrini, con un superbo e possente Dante contaminato nel segno dalle esperienze fatte nel mondo dei supereroi della Dc e della Marvel; Lorenzo Mattotti, "romanziero per immagini", uno dei maggiori esponenti del "fumetto d'autore", ha illustrato a sua volta *L'Inferno* per i classici BUR deluxe (2014) di grande impatto visivo con tavole e figure inquiete e allucinate; Paolo Barbieri, che non è un fumettaro ma è conosciuto per le incursioni nel mondo *Fantasy*, nel 2012 ha illustrato il suo *Inferno* per Mondadori e nel 2021 una nuova edizione con veste grafica rinnovata di Sergio Bonelli Editore in cui affianca alle illustrazioni originali nuove tavole che completano i canti non illustrati in precedenza: le immagini sono accostate alle terzine cui si ispirano.

«Topolino» di Arnoldo Mondadori, da Montano a Martina

Chronos, acerrimo con la sua prole divina, nutre altrettanta scarsa benevolenza per gli umani, lasciando di alcuni di essi sopravvivere solo le opere (o la loro memoria), buone o cattive che siano state. Una di queste, letteraria, ci viene, ora, in soccorso: è un libro di Emil Ludwig, *Geschenke des Lebens*, tradotto in lingua italiana da Enrico Lebrecht, e pubblicato con il titolo "esemplare" *Ricordi di un cacciatore d'uomini* da Mondadori, nel 1934. E proprio ad Arnoldo Mondadori ben si attaglia quell'esemplarietà, ché egli, stratega editoriale del XX secolo, fin dall'apprendistato in Ostiglia, approdato in riva all'Adige con le rotative, e a Milano con gli uffici, seppe avvalersi di finanziatori, come Senatore Borletti, di autori italiani e stranieri superlativi, di valenti collaboratori, come Luigi Rusca, di consulenti editoriali straordinari, come Lorenzo Montano. Fu per l'appunto Montano, pseudonimo di Danilo Lebrecht, consulente della Mondadori dagli anni Trenta alla prima metà degli

²⁰ A. D'Uva, F. Rossi, Astrid, *Dante Alighieri. Amor mi mosse*, Scarperia e San Piero (Fi), Kleiner Flug, 2015.

anni Quaranta, ideatore della Collana Medusa e dei Libri Gialli Mondadori, fra l'altro, che ebbe una responsabilità indiretta nella nascita del «Topolino», in formato libretto. Suggerì infatti ad Alberto Mondadori quello che poi diventerà il settimanale «Epoca» mutuato dalle esperienze di «Life» e «Look», e a richiamarne l'attenzione su «Reader's Digest»²¹:

Voi conoscete la piccola rassegna intitolata READER'S DIGEST, formata di articoli ripresi da altre pubblicazioni: Ceretti a suo tempo aveva studiato lungamente la possibilità di fare qualche cosa di simile in Italia. Sull'esempio di essa sono sorte tanto in America che qui varie rassegne composte di testi ripresi; ma quello che soprattutto si va diffondendo moltissimo è il formato del Reader's Digest, sicché vi sono ormai numerose riviste mensili che hanno quella veste, e composte non già di ritagli ma di roba fresca, e molto riccamente illustrate²².

Nell'immediato dopoguerra, Giorgio Mondadori, secondogenito di Arnoldo, compì il primo viaggio negli Stati Uniti per valutare tecnologie e prodotti, visitò la Disney e la Reader's Digest negoziando l'acquisto di diversi macchinari per la stampa di periodici e volumi rilegati. Gli stabilimenti mondadoriani, contigui alla chiesa di San Nazaro, in Verona furono rinnovati e ospitarono nuove macchine di stampa e di composizione che consentirono processi produttivi moderni, adeguati ai tempi e con i finanziamenti del piano Marshall la casa editrice acquisì le macchine rotocalco Hoe e Cottrell a cinque colori²³.

Grazie alla fruttuosa esperienza statunitense, Mondadori, geniale Napoleone dell'editoria italiana, a partire dal gennaio del 1948 affiancò a «Topolino»²⁴, formato lenzuolo, gli «Albi Tascabili di Topolino», la pionieristica collana che importò in Italia i fumetti a striscia già distribuiti negli Stati Uniti gratuitamente per scopi pubblicitari, i cosiddetti *giveaway*²⁵.

²¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: Lorenzo Montano, *Pro-memoria per l'Anonima Periodici Italiani. Materiale di 'LIFE' e 'LOOK'*, [Londra], 3 marzo [193?], Fondo Saggiatore, Montano, b. 23).

²² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: Lorenzo Montano ad Alberto Mondadori, Londra, 31 gennaio [193?]: Fondo Saggiatore, Montano, b. 23).

²³ *Album Mondadori 1907-2007*, a cura di Alessandra Raggio, Milano, Mondadori, 2007, p. 236.

²⁴ *70 anni di Topolino. Il settimanale a fumetti che ha fatto storia*, p. 5. Fascicolo allegato a «Topolino» n. 3306, 3 aprile 2019, Panini Comics.

²⁵ «Nuova veste editoriale per la testata contenitore TOPOLINO. grafica di quest'ultima: dal tipo di carta a minime variazioni del formato libretto (cm 12,5 x 18) al passaggio dal punto metallico alla brossura (dal n. 75 del 1953). Con un'uscita mensile di 100 pagine, di cui 36 a colori, pubblicando [inizialmente] solo storie Disney e redazionali, Mondadori spera di sfruttare, limitando i costi, il materiale che è costretto a usare per non perdere l'esclusiva del marchio Disney»

La striscia conseguì un successo immediato, ch  altri editori se ne “impossessarono” adottandola per le loro pubblicazioni a fumetti, Bonelli, Torelli, Del Duca...²⁶.

«Selezione dal Reader’s Digest», mondadoriana, comparve nell’ottobre dello stesso anno e riscosse un successo straordinario: le tirature raggiunsero in breve le 400.000 copie mensili²⁷. Con la stessa tecnologia e lo stesso formato “libretto”,   annunciato sul tascabile *Paperino motorizzato* (n. 38 del marzo 1949), a firma, per l’appunto, di Topolino, che a partire dal 7 aprile 1949 comparir  il primo fascicolo “del nuovo Topolino”, contenente racconti di “pap  Disney”, 100 pagine al costo di 60 Lire. In calce all’annuncio e in grassetto: “TOPOLINO IN TASCA”. Vera e propria rivoluzione che sostitu  il giornale, formato mantenuto dal «Corriere dei Piccoli, da «Il Vittorioso», da «Il Giornalino»..., con un agile fascicolo dove, in copertina un Topolino, abbigliato da mazziere, apriva un’augurale ininterrotta parata, accompagnata, immaginiamo da squilli argentini di trombe. Quel primo numero denso di promesse, fin dall’immagine di copertina, dicono, fosse tirato in centomila copie, insufficienti al punto di richiedere una ristampa immediata per soddisfare i lettori. Lettori che nel nostro immaginario vediamo circondare le edicole dove, fra le altre pubblicazioni spicca un Topolino assai strano, sulla copertina dell’omonimo libretto del 7 ottobre 1949.

Nel 1949 «Topolino» viene rinnovato e convertito in un mensile di formato tascabile (100 pagine) che incontra il favore del pubblico. Probabilmente gi  si ragiona con la Disney per avviare una creazione di storie scritte e disegnate da italiani.

L’Inferno secondo Martina e Bioletto

Ottobre   infausto, dopo tre mesi di vacanza ininterrotta si riaprono le scuole. Sussidiari e manuali scolastici rispuntano dalla polvere, fardello non da poco per giovani menti. Oggi, per , prima domenica ottobrina, dopo la messa nel vicino Santuario della Marcelliana, i ragazzini frullano intorno all’edicola sul portocanale. L’incanto dell’esposizione di giornali, giornalini, giornaletti  

(<http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/7901>, 2020).

²⁶ Vedi anche: *L’avventura nel secondo dopoguerra*, in C. Gallo, G. Bonomi, *Tutto cominci  con Bilbolbul. Per una storia del fumetto italiano*, Zevio (Vr), Perosini editore, 2006, pp. 75-91.

²⁷ La rivista fu pubblicata fino al 1967 dalla Arnoldo Mondadori Editore, presa in carico dalla Camuzzi Editoriale S.p.A. ed edita poi dalla Edizioni Selezione Reader’s Digest cessando le pubblicazioni nel dicembre 2007.

tripudio per tutti, il costo per ognuno di essi viene poi, ma per fortuna vige lo “scambio”, e altresì per le figurine di calciatori, ciclisti, animali, personaggi storici. Saputelli, scolari e studentelli, naso all’insù, si chiedono cosa faccia Topolino, protagonista delle storie di Walt Disney vestito di un robone cremisino e con il capo cinto di alloro, un librone sotto il braccio sinistro, la mano destra impugna una penna d’oca gocciolante inchiostro (di legno e con pennino quella delle elementari) attinto dal calamaio da viaggio, stretto alla vita. Fa una gran bella figura sulla copertina del libretto mondadoriano, assomiglia... Sì a Dante Alighieri, il sommo Poeta, così raffigurato sui libri e i giornali dei grandi, ma pure nelle antologie. La novella dell’uovo sodo con il sale, esaltante ed esaltata memoria, è ben presente. Quel Topolino è creatura di Guido Martina, principe degli sceneggiatori Disney italiani (almeno lo è per noi che ne scriviamo). Laureato in Lettere e Filosofia, giornalista, sceneggiatore con Riccardo Morbelli e Angelo Nizza per *I quattro moschettieri*, traduttore di storie disneyane, dal 1938, per Mondadori, combattente nella Seconda Guerra Mondiale, deportato dai nazisti in Polonia... Dal 1946 alla direzione del «Fra’ Diavolo» riprende la collaborazione con Mondadori quale sceneggiatore e autore completo. La prima storia che scrive, disegnata da Angelo Bioletto suo conterraneo piemontese, è *Topolino e il cobra bianco*, apparso su «Topolino» giornale per concludersi in quel “libretto” dell’aprile 1949. La sua intensa carriera professionale prosegue da Pecos Bill a Paperino, e oltre, ma ripercorrerla è, qui, improbo. Bioletto pubblica i suoi primi disegni per «Il Guerrin Sportivo» e «La Stampa», dal 1930 al 1940 per «Milano Sera» e «Il Popolo», ma collabora anche con «Stampa Sera». Nel 1935 illustra il libro di Nizza e Morbelli *I quattro moschettieri* e *Due anni dopo* nel 1937, tratti dall’omonima rivista radiofonica, musicata da Storaci, e trasmessa dall’EIAR (Ente italiano per le audizioni radiofoniche). E sempre sue sono le figurine dei personaggi, testimonial della Buitoni-Perugina che la sponsorizzava, organizzando anche un concorso a premi. Nel 1940 lavora al lungometraggio a colori²⁸ *La rosa di Bagdad*, primo film italiano di animazione, che, solo nel 1949, verrà presentato a Venezia alla 10° Mostra d’Arte Cinematografica, scritto e diretto da Anton Gino Domenghini; Bioletto dieci anni prima aveva illustrato per «L’Audace» nel periodo mondadoriano il *Don Chisciotte* di Federico Pedrocchi e Guido Mellini. Oltre al ricordato *Topolino e il cobra bianco*, con Martina pubblica *Topolino e i grilli atomici* e il celeberrimo *Inferno*. Ultime

²⁸ Il film fu presentato innumerevoli volte negli anni Cinquanta e Sessanta nell’unico canale della Rai, ovviamente in bianco e nero. Figuratevi lo stupore quando scoprimmo che l’originale era a colori.

testimonianze queste, perché si dedicò totalmente all'illustrazione di testi scolastici e di fiabe, alla pubblicità, alla ceramica, alla scultura, e negli ultimi suoi anni, alla pittura, spegnendosi nel 1987, quattro anni prima di Martina.

I ragazzini che sfogliano il libretto n. 7 di «Topolino» non fanno caso, forse, che nel logo de *L'Inferno di Topolino*, oltre a *Sinfonia allegra* di Walt Disney compaia *Verseggiatura* di Guido Martina. Probabilmente i vertici mondadoriani ragionavano con la Disney per avviare una produzione di storie scritte e disegnate da autori italiani. La leggenda vorrebbe che lo stesso Walt Disney seguisse l'operazione, restando così impressionato dalla parodia infernale di Bioletto e di Martina, da concedere il suo assenso alla produzione di storie italiane... Da quel primo esordio le parodie sono attestazioni della capacità del linguaggio fumetto di non essere complemento di altro, di interpretare autonomamente opere letterarie, di dare una versione visiva dell'opera, di mescolare modernamente diversi linguaggi (illustrazione, disegno, poesia, letteratura...).

Secondo il vocabolario Treccani la parodia è il «travestimento burlesco di un'opera d'arte, a scopo satirico, umoristico o anche critico, consistente, nel caso di opere di poesia (meno spesso di prosa), nel contraffare i versi conservandone la cadenza, le rime, il tessuto sintattico e alcune parole...»²⁹.

La parodia, che fondò un genere letterario disegnato italiano, fu pubblicata dal numero 7 dell'ottobre 1949 al n. 12 del marzo 1950 divenne il modello cui sceneggiatori e disegnatori fecero riferimento e un classico riproposto infinite volte in volumi autonomi anche con alcune vignette censurate, al tempo considerate crude, ristampato più volte. «Martina realizza un complesso tessuto di didascalie in versi che accompagnano per intero la storia: un vero 'poema' in terzine dantesche (endecasillabi in rime incatenate secondo lo schema tradizionale ABA BCB, suddivisi in canti-episodi). Lo sceneggiatore riprende topografia e personaggi infernali, con l'aggiunta di varianti che riguardano soprattutto il ruolo di questi ultimi: a cominciare dai due protagonisti, Pippo-Virgilio e Topolino-Dante, finiti per incantesimo dentro la prima cantica della *Divina Commedia*»³⁰.

«È vero che gli autori delle storie a fumetti, sceneggiatori e disegnatori, hanno spesso favorito e avallato una vera e propria politica di cannibalizzazione delle

²⁹ *Parodia*, in *Vocabolario on line*, <https://www.treccani.it/vocabolario/parodia/consultazione> 2021.

³⁰ Cfr. A. Brambilla, *Le origini de «L'Inferno di Topolino»? In un diario scolastico*, 30 ottobre 2013, <http://www.fumettologica.it/2013/10/leorigini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico>, consultazione 2020.

fonti letterarie. Divorando i classici l'universo dei fumetti ne ha assimilato l'anima e lo spirito, nel senso che le *Grandi Parodie* hanno acquisito uno spessore testuale inedito, il quale dipende sostanzialmente dal fatto che quelle storie si sono riconnesse alle grandi matrici narrative in cui affonda le proprie radici il più vasto mondo della finzione, poiché sono gli archetipi – condivisi da tutte le arti – al di là delle differenze tecniche –, da cui derivano tutte le storie del mondo»³¹.

«Esportate in tutto il pianeta le *Grandi Parodie* della Disney, pubblicate dal 1949 – l'abbrivio fu per l'Italia *L'Inferno di Topolino* –, hanno scortato più o meno fedelmente nel mondo del fumetto decine e decine di “monumenti” della letteratura mondiale, da Dickens a Tolkien, da un risultato che raramente è riscontrabile in modo così oggettivo; hanno riscosso insieme l'attenzione della critica e quella di un pubblico baloonesteso ed eterogeneo ad un tempo»³².

Un aspetto ben evidenziato non sfuggì a scolari e studenti: la satira amara del mondo della scuola, serio e paludato, conosciuto e sperimentato da Guido Martina nella sua breve esperienza di insegnante. Esempio l'*incipit* di questa parodia: «Correva l'anno tal dei tali, e l'orologio della torre suonava le dieci battendo venti rintocchi perché era balbuziente»³³, quando Topolino e Pippo, abbigliati da Alighieri e da Virgilio, concludono un'applaudita *Lectura Dantis*. Il successo, meritato, causa l'invidia e il rancore di Gambadilegno e del suo compare Abdul, mago del Belucistan, presenti fra il pubblico. Il sinistro mago li ipnotizza seduta stante, al punto che uscendo dal teatro, convinti di essere Dante e Virgilio, non riconoscono Minni, benché «Tanto gentile e tanto onesta pare...»³⁴, per poi rifugiarsi nella biblioteca circolante per cercar risposta al quesito «Per la miseria! Ma chi fu quel Dante per cui dobbiamo soffrir tanti martiri?»³⁵, come esclama Pippo.

Assopiti dinanzi a una copia della *Divina Commedia* illustrata da Doré, un artiglio legnoso spuntato da quelle pagine ghermisce il topo, trascinandolo nella selva oscura. Alla vista degli animali che vi si aggirano, e udendo «Qui vi sospiri, pianti, e alti guai./ Parole d'ira e suon di man con quelle./ Sì che pareva d'essere in tranvai...»³⁶, se ne fugge atterrito, raggiungendo affannosamente i piedi di un colle e «Alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta,/ Vid'io calare

³¹ *Introduzione*, in P. Argiolas, A. Cannas, G.V. Distefano, M. Guglielmi, *Grandi Parodie della Disney*, Roma, Nicola Pesce, 2013, p. 11.

³² Ivi, pp. 11-12.

³³ Guido Martina, Angelo Bioletto, *Inferno di Topolino*, «Topolino», n. 7, ottobre 1949, p. 1.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, Canto II, p. 3.

in corsa ratto e folle/ Un tal che pedalava in bicicletta»³⁷. Il sopravveniente è il virgiliano Pippo poeta che lo scorta in velocipede, a quel paese, sfidando diavolacci con ali da pipistrello. Stupendo il disegno di Bioletto: rocce brulle, erte ripide, aere fosco, spaurita l'espressione dei viandanti, minacciosa quelle dei diavoli. In corsa affannosa per sentieri scoscesi i nostri son fermati da un ruggente leone poliziotto.

«Oh tu che vai tra la perduta gente,/ – disse quel desso – senza lo fanale/ e senza gemma catarinfrangente.../ Inchioda i freni e fermati al segnale!/ Dieci fiorini mi dovrai pagare,/ Per infrazioni al codice stradale!»³⁸.

Didascalie auliche al piè delle vignette, intrecciate magistralmente ai *balloon*, in esse racchiusi, dove il linguaggio aspro, rude, concreto, si sposa con le immagini, rendendo una duplice, magnifica lettura. Sfuggiti al leone con modi assai bruschi, i due raggiungono l'imbarcadero dove Caronte sorveglia i dannati, sferzati da lui e dai diavoli che si affollano sulla passerella attoniti, seminudi, curvi su sé stessi, alcuni a coprirsi il volto, altri a cercar riparo con le mani ai colpi che piovono su di loro, Varcato l'Acheronte, Topolino e Pippo si inoltrano in un luogo dove «Una ventata di sbadigli vola/ Sul limbo ove son rinchiusi gli eletti,/ Che fanno tristi gli anni della scuola!»³⁹.

Ora ecco scatenarsi la "ferocia" di Martina nei confronti dei padri Orazio, Platone, Cicerone, appesi con funi al tetto di un baraccone da festa paesana, colpiti con righe, calamai, pagelle accartocciate da monelli irriverenti, ma dalla mira accorta. Topolino, impressionato alla vista di una megera (naso grifagno, *toupet*, compasso una veste rossa trapunta di numeri arabi) che urla, sbraita, e che si dimena, insensibile al dilleggio strilla di ipotenuse, di Archimede, di teoremi, di Euclide, si rivolge a Pippo: «Poeta – io cominciai – non ti incresca/ Svelarmi sia mai quella frenetica/ Vecchia che oscilla in guisa sì grottesca». Pippo non fiata e «Allor mi rispose con bisbetica/ Voce la strega appesa per un piede./ E bofonchiò: "Io sono l'Aritmetica"»⁴⁰.

E nelle nuvolette della vignetta la constatazione che la vecchiaccia è peggio della peste bubbonica, meritevole della camicia di forza, mentre dichiara: «...sono la regina della tavola pitagorica!»⁴¹. E i ragazzi, anzi tutti i ragazzi, le sono "inimici" e si vendicano dei suoi "malefici".

Proseguendo il cammino, sotto una pioggia fitta e continua, i nostri due

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, Canto III, p. 6.

³⁹ Ivi, Canto IV, p. 18.

⁴⁰ Ivi, Canto IV, p. 9.

⁴¹ Ibidem.

poeti si arrestano sul ciglio della palude guatati da Cerbero, somigliante in tutto a quello dantesco: «Codesta fiera dalla strana foggia/ Caninamente con tre bocche latra/ Sopra una turba che nel fango alloggia;/ Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra,/ E intorno s'odon urli spaventosi,/ Sì che par d'esser dall'odontoiatra»⁴². Qui i golosi sono immersi in una gora di creme, torte, cioccolatini, piovono salamini, pizze, rosolio. Pippo corre il rischio di finire in padella, ma è salvato dai tre nipotini di Paperino e avviene lì nell'Inferno un miracolo... «Allor dal cielo udii questi concenti:/ Bravi, figlioli miei, vi benedico!/ La vostra buona azione vi ha redenti!»⁴³.

Studenti smaliziati sorridono davanti alle immagini, non gli scolaretti che nei diavoli di Bioletto riscoprono quelli, pari pari, dei catechismi.

Sofferenza, terrore, castigo sono palpabili. L'avarò Squick arde tra le fiamme, gli sciuponi di beni sono trafitti da veri spilloni, Nello Stige si accapigliano gli iracondi. Un professore (l'artiglio di Martina è fulminante) emerso dal pantano si aggrappa al burchiello a motore guidato da Flegiàs; nella vignetta il *balloon* lo indica quale "serpente scolastico", irascibile, nervoso...: «Non tutti sono inver così terribili:/ Son pochi per fortuna, quegli infami/ Che menan vanto d'essere inflessibili./ Costoro son feroci negli esami,/ Gli zeri son le loro elarginazioni/ Che gli studenti fanno viver grami;/ Da serpi qui sono morsi e da scorpion/ Creati dall'inchiostro velenoso/ Ch'essi hanno usato per le votazioni»⁴⁴.

Fuggiti in groppa a Dumbo dal IX Canto, i due poeti sorvolano il X e vi scorgono arche incandescenti di pietra; non c'è Farinata, né Cavalcanti, nemmeno papa Anastasio, bensì in una di esse Pietro Gambadilegno, l'inimicissimo! Pietro sfida Topolino con frasi offensive, "che il tacere è bello", a una "disfida a tutta oltranza" di lotta libera. Padrini Comare Volpe e Compare Orso per Gambadilegno, per Topolino madrina è Clarabella, "donzella di cuore tenerello". Radiocronista sportivo, ricordo di Martina dei tempi dell'EIAR, è Cucciolo il nano muto che qui parla, e non verseggia, nel suo *balloon*: «Dallo stadio "Satanasso" trasmettiamo la radiocronaca dell'incontro Gambadilegno-Topolino! La trasmissione è offerta dalla ditta Laltroieri e Buonanotte, produttrice del famoso sorbetto caldo per Esquimesi! Non chiedete un calcio nelle caviglie, chiedete un abbonamento alle radioaudizioni e proverete lo stesso gusto»⁴⁵. Alla fine dello scontro, riecco Cucciolo: «Risultato della partita:

⁴² Martina, Bioletto, «Topolino», n. 8, novembre 1949, Canto VI, p. 1.

⁴³ Ivi, p. 4.

⁴⁴ Ivi, Canto VIII, p. 8.

⁴⁵ Martina, Bioletto, «Topolino», n. 9, dicembre 1949, Canto X, p. 4.

Topolino batte Gambadilegno! Chi ha fatto 13 alla SISAL [Sport Italia Società a Responsabilità Limitata, n.d.a.] vince 52 milioni e ne paga 58 di Tasse!»⁴⁶. Da un'arca vicina sbuca Paperino litigioso e starnazzante, ma Topolino e Pippo lo ricacciano nell'avello indifferenti alle minacce del papero che promette di inseguirli per tutto l'Inferno. Infatti ricompare nel XII Canto, petulante al solito, ma Panchito e José Carioca lo trascinano via su di un tappeto volante. Un'amara vignetta apre il XIII Canto (la guerra è finita da quattro anni) e il sentimento di molti è ben compreso nella citazione qui doverosa: «Noi andavam per lo solingo piano/ Finché ad un bosco fummo appropinquati,/ che somigliava al Parco di Milano:/ Alberi secchi e tronchi scortecciati,/ Bucce d'arancia e pelli di salame,/ Fra l'erbe e i fior di polverosi prati»⁴⁷.

Il trenino che attraversa il bosco ricorda «i tempi dello sfollamento»⁴⁸ e riaccende altre dolorose memorie, interrotte da mille Arpie con il sembiante di Paperino. Il poeta Topolino strappa un ramoscello per difendersi, e spunta la testolina di Cosimo, cugino di Clarabella. I ragazzini che compiono monellerie, racconta Cosimo, son mutati in alberi, infatti: «C'è chi lordava i muri, e chi con franchi/ Disegni di coltello e puntueroli/ Scolpiva fregi sul ripian dei banchi»⁴⁹.

Quegli alberi sotto le mani laboriose di Geppetto diventano i banchi di una scolaresca di ciuchini scalcianti che li riducono in frantumi, ritornano così alberi e il ciclo infernale si perpetua, sempre. Appaiono diavoli che raccattano il poco restante dei banchi, ma ecco il miracolo: appare Biancaneve (così scrive Martina, invece Bioletto la disegna somigliante alla Fata Turchina, per noi è Beatrice), che con un tocco lieve di bacchetta magica scioglie l'incantesimo: i bambini, redenti, si librano in volo promettendo in futuro di essere buoni. L'immagine di Bioletto, soffusa di gioia e di speranza non consente ironia. Va ricordato che il 1950 è l'anno del Giubileo, anno santo per i credenti cattolici che affollano Roma, «santo» soprattutto per gli italiani credenti e miscredenti che assistono, partecipandovi, alla rinascita del Paese che lentamente, tenacemente si risolleva dalle macerie. La nuova Italia, in «Topolino», è contrassegnata dalla pubblicità, spalla del consumismo... Il formaggino Mio della Locatelli, il Bebè della Galbani, il Mottino, per l'occasione calciatore, non solo merendina... la pistola di Pecos Bill, i fucilini, il

⁴⁶ Ivi, p. 5.

⁴⁷ Ivi, p. 6.

⁴⁸ È pur vero che, già come Jacovitti, s'intravede nel poema tratteggiato da Martina il paese con i problemi della quotidianità (lo sfollamento) o la minaccia della guerra atomica.

⁴⁹ Martina, Bioletto, «Topolino», n. 10, gennaio 1950, Canto XIII, p. 6.

Cinema Rapid... e Topolino, proseguendo il suo cammino sotto la pioggia di fuoco, nel XV Canto s'imbatte nel suo vecchio maestro: predicavo bene, asserisce, il pedagogo, ma razzolavo male. Accomiatandosi dal discepolo e da Pippo, issati "a bordo" di un cammello, il maestro esclama nella nuvoletta: «Addio Topolino e ricordati bene: segui sempre i miei consigli, ma non imitare mai le mie azioni!»⁵⁰. Ora in groppa al drago volante, i due poeti raggiungono Malebolge, stagno di pece bollente che imprigiona i fraudolenti, ma Fratel Coniglietto se ne scappa, burlando Compare Orso; gli imbroglianti, con la testa nel sacco (contrappasso) roteano a colpi di scudisciate diaboliche; sono castigati chi suggeriva e chi marinava la scuola: in una clinica infernale diavolacci feroci somministrano purganti, strappano denti, siringano anemici scolari con massicce dosi di "ischirofosfalciovitaminica"⁵¹. Fra i ladri, reo arbitrariamente di abigeato, del tutto virtuale, c'è il Lupo Mannaro da sempre impegnato nella caccia dei Tre Porcellini, salvati sempre da Lupetto, figlio mite e snaturato. Ezechiele, il Lupo Cattivo, qui patisce un'esplosione che lo riduce pelle e ossa, poi aggredito da feroci galline, infine, qual "strano augello", preso a schioppettate, da "un cacciator di frodo"⁵². Sorte meritatissima per il «birbon matricolato/ Che visse senza infamia e senza lodo!»⁵³. I bugiardi con la lingua scrivono le loro colpe sulla rena; nella fiamma biforcuta si cela Paperino in dissidio con i due animi: "dispettoso e invelenito" l'uno, "dolce come un cherubino"⁵⁴ l'altro. Pippo e Topolino, con l'estintore smorzano la fiamma del peccato e Paperino «Appena tornò in sé, gridommi: "Evviva!" / Fratello Topo sia laudato/ Finché nel mondo si favelli o scriva!»⁵⁵.

Nel ghiaccio di Giudecca, fra tanti peccatori, è confitto Ugolino, tra le mani stringe un pallone da *foot-ball* che fieramente morsica. Durante una partita di campionato in quel di Pisa, racconta lagrimando: «Quando la gara quasi era finita/ Con un pareggio, vidi con orrore/ Un fallo della squadra preferita./ Alzossi un urlo "Calcio di rigore"/ Ma feci per viltade il gran rifiuto/ Che mi coprì d'infamia e disonore/ Tutti gridavan: Arbitro venduto!/ Vai all'Inferno! Crepa d'accidenti!»⁵⁶.

Lo sciagurato ammette che la "svista" gli procurò un milione; tanto è straziato dal ricordo della colpa abietta che affonda i denti nel pallone... che

⁵⁰ Ivi, «Topolino», n. 11, febbraio 1950, Canto XV, p. 3.

⁵¹ Ivi, Canto XXVIII, p. 10.

⁵² Ivi, «Topolino», n. 12, marzo 1950, Canto XXIV, p. 4.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ivi, Canto XXVI, p. 7.

⁵⁵ Ivi, Canto XXVI, p. 8.

⁵⁶ Ivi, Canto XXXIII, p. 10.

esplode. Nella voragine apertasi nel manto ghiacciato i due poeti, con il papero redento vi sprofondano.

Ciò che vedono li inorridisce: avvinti a un palo con robuste funi (destino per maghi, eretici, streghe...) ecco due infelici pungolati con una penna stilografica maneggiata da Dante Alighieri, sono gli autori della parodia, il che è ben evidenziato dal cartello, con la scritta "Traditori Massimi", inchiodato sul palo! Topolino, animo generoso, placa l'ira del Sommo Collega! I due meschini non hanno dileggiato la *Commedia*, il loro unico intento era la "gioia dei bambini". Dante perplesso, bofonchia, ma vedendo le lacrime dei peccatori (mal trattenute dai cappucci, ascoltando le loro parole di contrizione, udendo il vocio allegro dei bimbi...) li perdona. I rei redenti si librano nel cielo stellato con Topolino, Pippo e Paperino; da due nuvole si affacciano i lettori bambini che hanno patrocinato l'assoluzione dei reprobati.

Guido Martina tace, il finale sincerissimo spetta a Dante: «O patria mia, solleva il capo affranto,/ Sorridi ancora, o bella fra le belle,/ O madre delle madri, asciuga il pianto!// Il ciel per te si accende di fiammelle/ Splendenti a rischiararti ancor la via,/ Sì che tu possa riveder le stelle!// Dio ti protegga, Italia. Così sia»⁵⁷.

Siamo certissimi che il Padre Dante abbia accompagnato Martina in Paradiso, meritato per il divertimento elargito ai lettori di «Topolino», quel 6 maggio 1991, e ritrovando Angelo Bioletto, che l'aveva preceduto nel giorno di Santo Stefano del 1987. Geniali, strepitosi amici, di un tempo che fu.

E detto fra noi Martina e Bioletto, fin dall'esordio, sul numero 7 del 1949, avevano chiarito il loro intento di divertire, giammai di manifestare irriverenza nei riguardi del "capolavoro di Dante Alighieri". Basti leggere il loro *Note alla Divina Commedia*⁵⁸, esemplari e chiarificatrici, indirizzate ai loro giovani lettori. Questo nulla toglie al valore degli autori di un immortale classico della letteratura disegnata o più semplicemente del fumetto.

Il *mangaka* e la *Divina Commedia*

Gō Nagai (pseudonimo di Kiyoshi Nagai) è uno dei maggiori *mangaka* del fumetto giapponese, la cui fama si spinge ben oltre i confini nazionali, conosciuto per aver creato personaggi *mecha*, robot di dimensioni titaniche, affermatosi in Oriente e in Occidente come il *manga* Mazinger Z (Mazinga Z

⁵⁷ Ivi, p. 13.

⁵⁸ Ivi, «Topolino», n. 7, ottobre 1949, p. 13.

in italiano, conosciuto a suo tempo per la versione *anime*) e soggettista della serie televisiva *Getter Robot*, poi anche in versione *manga*). Gō Nagai ha sviluppato un rapporto particolare con la cultura italiana e, in particolare, con la *Divina Commedia*. Non vogliamo elencare l'ampia attività dell'autore, ma segnaliamo, tra i molti, la *Scuola senza pudore* opera che per prima introdusse l'erotismo nei *manga* per ragazzi. Ci pare comunque opportuno evidenziare che, per sua stessa ammissione, si era già ispirato al poema creando la serie *Mao Dante* dopo aver visto un'edizione dell'opera illustrata da Gustave Doré, o *Devilman* (la cui figura trae ispirazione dal Lucifero dantesco). Ma Nagai, affascinato dalla *Commedia* e graficamente dal personaggio Dante, ha riversato il suo genio illustrativo in un'opera a fumetti di poderose dimensioni, *Dante Shinkyoku* (3 voll., 1993-1994)⁵⁹. Pur non esperti di cultura giapponese ci sembra che, pur a distanza di tanto tempo, l'opera del *mangaka* sia paragonabile alla nascita del Club Dante, promosso negli Stati Uniti da Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell, Charles Eliot Norton, Oliver Wendell Holmes, William Dean Howells... che ogni mercoledì si trovavano per perfezionare la traduzione della *Divina Commedia* (pubblicata poi nella primavera del 1867). Longfellow e Howells furono in Italia nei luoghi danteschi e, in particolare, lasciarono tracce in quella Verona che aveva offerto riparo a Dante⁶⁰.

⁵⁹ Noi facciamo riferimento all'edizione Bd del 2020 a cura di Matteo de Marzo, di ben 600 pagine (purtroppo non numerate) traduzione di Giovanni Lapis, *lettering* di Aurora Casaro, editing di Valerio Manenti.

⁶⁰ In realtà Dante era conosciuto sin dalla fine Ottocento, letto e tradotto sino ai giorni nostri. Tuttavia l'opera di Gō Nagai ha indubbiamente esteso al grande pubblico giapponese del manga la conoscenza della *Commedia*. Per maggior dettagli si legga *Premessa. Dante in Giappone*, capitoletto contenuto nel saggio di M. Tirino, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals, *Dante e l'Arte*, Barcelona 2014, pp. 179-180 (https://www.academia.edu/38048040/Manga_Dante_Comunicazione_interculturale_e_tradizione_figurativa_in_Dante_Shinkyoku_di_G%C5%8D_Nagai_consultazione_2020). Nella seconda metà dell'Ottocento molti intellettuali veronesi entrarono in contatto con autori di lingua inglese. Henry Wadsworth Longfellow e un allorsuo figlio, in concomitanza con John Ruskin, avevano visitato e soggiornato in Verona, parlato di questa città e, in particolare, erano in corrispondenza con Angelo Messedaglia, senatore del regno, valente economista e sensibile letterato. Di Longfellow esistono numerose copie delle sue opere in lingua inglese, e le sue poesie furono tradotte dallo stesso Messedaglia, da Carlo Faccioli, da Pier Emilio Francesconi e altri. Nella ricca collezione di libretti per nozze della Biblioteca Civica di Verona si conservano numerosi altre traduzioni in italiano soprattutto di Longfellow, il quale, tra gli anni Sessanta e Ottanta, sembrò esercitare una notevole influenza tra i maggiori esponenti della cultura scaligera. Tra i traduttori ricordiamo anche Vittorio Betteloni, che rese in italiano Byron, e Carlo Faccioli di cui erano universalmente apprezzate le versioni di Byron, di Shelley e di Tennyson.

Gō Nagai può davvero far conoscere meglio l'opera di Dante in Giappone e trovare termini di confronto fra culture diverse, parimenti affascinanti, e nello stesso tempo utilizzare una felice contaminazione tra le illustrazioni dantesche di Doré e la tradizione del *manga* giapponese, cioè l'immagine, interpretando l'opera in forma originale, aggiunge al testo capacità visiva.

Il *mangaka* lavora a produrre «una serie di paratesti, in cui includere didascalie e digressioni storiche, necessarie a fornire all'ignaro pubblico nipponico una serie di informazioni storico-letterarie per contestualizzare le vicende raffigurate»⁶¹. Particolarmente rilevanti sono le parentesi in cui il *manga* racconta le origini dell'amore tra Dante e Beatrice, il rapporto amicale con il poeta Guido Cavalcanti, il componimento della *Vita nova* e le vicende di Colui che prese parte alle lotte che dilaniarono Firenze. In pratica, «il carattere di rielaborazione dell'inferno viene infine potenziato dalla sua intertestualità come rete di relazioni tra la fonte, la sua 'biblioteca' e l'interpretazione attuale»⁶². Il *mangaka* dimostra di conoscere molto bene opere pittoriche poco note, come il dipinto *Farinata degli Uberti alla battaglia di Montaperti* (1842) del pittore romantico Giuseppe Sabatelli, «integralmente riprodotto in una delle vignette che narrano le vicende del capo ghibellino, confinato da Dante tra gli eretici epicurei»⁶³.

La *Commedia* è un'opera «con la cui grandezza [Gō Nagai] non smette mai di misurarsi» e la sua rivisitazione è frutto di un estenuante lavoro di ricerca. «Rispetto ai vari omaggi, citazioni, richiami, più o meno diretti, di cui sono disseminate le opere precedenti, con l'adattamento a fumetti della *Commedia* Gō Nagai si mostra più fedele alla fonte dantesca, a partire da due elementi. In primo luogo, il fumettista nipponico ha finalmente l'occasione di relazionarsi con quel patrimonio iconografico universale, costituito dalle illustrazioni di Gustave Doré [...]. In secondo luogo, l'autore giapponese ha l'ardua missione di compiere una serie di scelte estetiche indispensabili, per ridurre in immagini il corpus letterario dantesco. L'obiettivo primario di Gō Nagai è rendere accessibile l'opera dantesca ad un pubblico, il più vasto possibile»⁶⁴. Se la *Commedia* fu scritta in versi Gō Nagai, pur rispettando il senso del testo originale, li rende in versi iscritti all'interno di nuvolette, o *balloon*, o in cartigli didascalici. Nel suo poderoso lavoro Gō Nagai privilegia l'*Inferno* cui riserva ben due volumi, mentre a *Purgatorio* e *Paradiso* uno solo.

⁶¹ Ivi, pp. 195-196.

⁶² Ivi, p. 196.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ivi, p. 186.

Secondo Mario Tirino «La ragione sta nel fatto che per Gō Nagai l'*Inferno* conserva un potenziale iconopoietico e *simbolico* rispetto a Purgatorio e Paradiso, nei quali invece abbondano conversazioni, disquisizioni e dilemmi di ordine teologico-filosofico»⁶⁵. Di fatto disegnatori e illustratori in generale sono affascinati dall'*Inferno* che offre molte più suggestioni visive. Gō Nagai non sfugge a questa regola.

La *Commedia* di Gō Nagai prende il via dallo smarrimento di Dante nella selva oscura di Firenze, città in cui domina la cupola del Brunelleschi (completata nel 1436, più di un secolo dopo la prima edizione della *Commedia*, del 1321), perché Nagai si rende conto che nel ricostruire visivamente il poema ha necessità di dare riferimenti riconoscibili ai lettori nipponici.

Secondo Tirino l'apparizione nella selva della lonza, della lupa e del leone, evidenzia la «volontà di Gō Nagai di incorporare nella struttura del disegno sequenziale anche la dimensione allegorica del poema dantesco»⁶⁶. L'arrivo di Virgilio, l'annuncio del viaggio nell'Aldilà e la rivelazione che il viaggio sia stato voluto dal Cielo su sollecitazione di Beatrice, consente a Gō Nagai di fornire notizie storiche sui conflitti in Firenze come sulla vita di Beatrice. «La raffigurazione di Beatrice segna, tuttavia, un significativo scarto rispetto alla tradizione figurativa occidentale»⁶⁷. Gō Nagai, infatti, disegna una serie di tavole con Beatrice nuda, «avvolta da un'aura eterea ma insieme carica di una rotonda sensualità»⁶⁸ che bene risponde alla tradizione del *manga* ed esprime, meglio di altri, l'amore che il Poeta riservava alla bella fanciulla.

Gō Nagai rappresenta senza mediazioni la violenza, quasi *splatter*, visualizzando le pene dei dannati dell'*Inferno*. Cerbero, bestia e uomo, si placa quando Dante lancia tra le sue fauci la testa di un dannato che si trasforma nuovamente in fango, «a Gō Nagai preme sottolineare le condizioni estreme dell'esperienza dantesca»⁶⁹. Nel settimo cerchio, presidiato dal Minotauro, «degna di nota appare la scelta estetica di rappresentare i violenti uccisori come una sorta di *zombie*, il cui corpo si decompone perdendo brandelli di pelle e bulbi oculari, mentre sono immersi nel sangue che essi stessi hanno versato. Simile è la rappresentazione di alchimisti e falsari nell'ottavo cerchio o delle Malebolge»⁷⁰. «Sempre nell'ottavo cerchio, Gō Nagai concepisce una

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, pp. 186-187.

⁶⁷ Ivi, p. 187.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, p. 188.

⁷⁰ Ivi, p. 189.

sconvolgente trasformazione di un dannato in serpente e la riesce a rendere con vividezza di particolari e con un'attenzione estrema alle pose plastiche dell'essere metà uomo-metà animale. Questi due esempi confermano come le retoriche visive dell'horror, mediate dalla sensibilità manga, costituiscano altre risorse per rimediare la materia dantesca in un linguaggio vicino al pubblico contemporaneo»⁷¹.

Non vogliamo spingerci oltre nello studio degli infiniti dettagli delle diverse tradizioni grafico-pittoriche nel poema dantesco. Pur con molti cambi di scena il disegno continua a raffigurare Virgilio e Dante, un po' come Tex Willer e Kit Carson, in viaggio e per dare dinamicità alle tavole il *mangaka* muta le inquadrature, usa i primi piani e i campi lunghi che abbracciano la vastità dell'Inferno.

L'influenza di Gustave Doré

Gustave Doré nel 1861 espose tra polemiche alcune grandi tele dall'*Inferno* di Dante che andava pubblicando per Hachette: *L'Enfer*, 1861, 76 illustrazioni, *Le Purgatoire* e *Le Paradis*, 1868, 60 illustrazioni. *La Divina Commedia* completa, illustrata da Gustave Doré fu pubblicata in concomitanza con l'edizione francese dall'editore Sonzogno nel 1868 in tre volumi⁷². Un editore dallo spirito pedagogico, attento alla formazione di un pubblico di lettori anche in ambito popolare, legatissimo alle esperienze francesi (ricordiamo non solo l'acquisto di macchine di stampa, di riviste popolari mutuati da quelle francesi, ma anche la pubblicazione in contemporanea con la Francia dei *feuilleton* di Rocambole). E l'edizione italiana, facilmente reperibile nelle nostre biblioteche storiche, ha dato un suo potente contributo alla diffusione del poema. A Doré si rimproverò di non essere un vero pittore e di proporre solo delle illustrazioni ingrandite. Ma così non era. La "pittura" di Gustave Doré ha influenzato l'illustrazione delle opere letterarie nell'organizzazione del testo: formati, senso della composizione, arredi e messa in scena. Egli accresce i punti di vista, inquadra dall'alto e dal basso, utilizza inquadrature pa-

⁷¹ Ibidem.

⁷² Sono 57 i titoli da noi censiti, anche separati, pubblicati da Sonzogno tra il 1868 e il 1900. Si devono rilevare due particolari: che in molte delle successive edizioni scompare il nome di Doré e che l'altezza dei volumi raggiunge i 48 cm., ma già per l'edizione 1868, si riduce a 18-19 centimetri, e così per gran parte delle edizioni degli ultimi vent'anni dell'Ottocento. La diversità delle edizioni è dovuta all'intento dell'editore di divulgare l'opera, come in effetti si è verificato, anche tra i ceti popolari.

noramiche o frontali alla ricerca della massima efficienza dell'immagine. Secondo Mario Tirino occorre evidenziare «i termini della rivoluzione realizzata dall'artista francese con la creazione di un nuovo medium: il libro illustrato di grande pregio. Sono quattro i pilastri di tale rivoluzione: la ridefinizione dei rapporti tra testo scritto e illustrazione, intesa come abbandono della tecnica del disegno all'interno del testo, tecnica sostituita da immagini disegnate a tutta pagina, separate, dunque, dal testo; l'uso dell'elettrotipo, per assicurare una perfetta corrispondenza tra le incisioni e la loro riproduzione a stampa; l'adozione di un nuovo formato (in folio); la collocazione dell'illustrazione in un punto preciso del volume, protetta da una velina. Si determina così un nuovo oggetto mediale che riconfigura completamente la relazione dinamica tra scrittura, lettura e immagine, e quindi anche l'esperienza del lettore»⁷³. In pratica, Doré manipola il testo per adattarlo alla propria interpretazione visiva [...]: «divide il testo in modo da suscitare la suspense del suo lettore, che doveva attendere per incontrare l'attesa immagine. Ma Doré attribuisce persino una nuova funzione alla carta velina inserita (...), usandola per dislocare e ricollocare piccole porzioni di testo: chiedeva ai tipografi di stampare sui fogli protettivi le linee di testo che si abbinavano all'illustrazione per incrementare l'intensità emotiva della fruizione spettatoriale, sovrapponendo il testo (in trasparenza) alla parte inferiore dell'immagine e, così, confondendo codice iconico e codice linguistico. La carta velina, dunque, funzionava praticamente come un sipario teatrale, che svelava l'episodio che stava per essere messo in scena ad un lettore/spettatore, intento a conferire un senso alle linee di testo appena lette sulla carta stessa»⁷⁴. Tirino è convinto che l'opera di Gō Nagai sia un'operazione non meno audace con l'inserimento, «di un elemento estraneo, che potenzia la narrazione e scandisce il ritmo di fruizione»⁷⁵. Se in Doré è l'illustrazione a tutta pagina e nel *manga* l'inserimento di tavole che ne riproducono i disegni a dettare il ritmo di lettura, ciò avviene poiché, «a intervalli regolari interrompe la rappresentazione figurativa del manga, determina una pausa tra una sezione e l'altra dell'opera, spesso aprendo al passaggio in una nuova zona dei regni ultraterreni»⁷⁶, non meno importante è il fatto che le tavole ispirate dall'illustratore/pittore francese aiutano il lettore giapponese a comprendere un "linguaggio visivo" estraneo, appartenente all'immaginario medioevale.

⁷³ Ivi, p. 193.

⁷⁴ Ivi, p. 193.

⁷⁵ Ivi, p. 194.

⁷⁶ Ivi, p. 195.

L'identificazione con Doré è così forte che nel procedere dell'opera verso la sua conclusione non si distinguono le varianti tra lo stile illustrato di Doré e quello *manga* proprio di Gō Nagai. «Il fumettista nipponico lascia da parte qualsiasi stilema manga, elimina quasi completamente dialoghi e didascalie e affida tutto il carico simbolico alle immagini, in cui prevalgono bagliori, accensioni e lucentezza, in marcata consonanza con le ultime incisioni di Gustave Doré»⁷⁷.

In sintesi, possiamo dire che Gō Nagai lavora sull'iconografia di Doré sia per omaggiare il maestro dell'immaginario dantesco, sia per scandire la narrazione rompendo il *continuum* dello stile *manga*, sia, infine, affinché il pubblico giapponese abbia sempre presente il riferimento a una storia "esotica".

Lampi di luce

Nell'*Inferno* di Gō Nagai tutti gli esseri umani, tutte le "*anime*" condannate mantengono una forte corporeità e sono ignude, tranne Virgilio, la guida, e Dante, abbigliati secondo l'iconografia conosciuta da tutti. Le donne, Beatrice, per prima, Francesca, Cleopatra, Elena... conservano una loro vivissima sensualità, un'indubbia carica erotica che viene meno nelle figure maschili. I corpi sono raffigurati con intensa carnalità. I traghettatori sono mostruosi e hanno dimensioni gigantesche: Caronte, crudele, possente, orribile. Incute paura Cerbero a tre teste (bestie infernali, secondo il traduttore di Gō Nagai), o Pluto, talvolta gli occhi sono privi delle pupille, Flegias figlio di Ares, le tre Gorgoni, la città di Dite, il Minotauro, il comprensivo Malacoda (non così i suoi diavoli), Chirone, il centauro, feroce demone che apre la seconda porta dell'*Inferno*. Immenso l'orrore che suscitano le fiamme che avvolgono i dannati. Le tentazioni *splatter* modernissime del *manga* giapponese non sono respinte. La nudità non evidenzia il sesso, ma l'erotismo è appannaggio esclusivo dei personaggi femminili (forse fatta eccezione per Paolo Malatesta). Perché così secondo Gō Nagai si esprime l'amore, tenuto conto che per i giapponesi è difficile cogliere lo spirito cristiano dell'Occidente. L'Aldilà è pagano. La nudità non è moderna, è debitrice verso Doré e la cultura pittorica del Medio Evo. Se non si disegna il sesso è pur vero che le donne esprimono forte sensualità, propria del *manga* contemporaneo. Il segno graffiato, fosco, cupo, nero o grigio scuro, è attenuato dal bianco con lampi di luce. Il fumet-

⁷⁷ Ibidem.

to, ma soprattutto l'illustrazione che contamina il disegno con pagine, singole e doppie, complete, evidenziano la modernità di Doré di cui il *mangaka* si impadronisce. Gō Nagai comunica visivamente l'attualità della *Commedia* e della interpretazione illustrata di Doré. Qui "classico", termine forse arbitrario in questo contesto, e contemporaneo si intrecciano felicemente. Il caricaturale delle figure, ricorrente nel *manga*, si fonde in un'immensità tenebrosa che si compenetra con l'immensità dell'Inferno. Gō Nagai conferisce al poema un modello, «un esempio di quelli che Roland Barthes (1970) definisce "testi scrivibili", ovvero testi che non solo possono essere letti, ma alimentano una produzione di ulteriori materiali nella cultura contemporanea»⁷⁸.

⁷⁸ Ivi, p. 193.

Alessandro Anderloni

Dire Dante

Il primo a dire Dante fu Dante. Non è difficile immaginare il poeta leggere (o li interpretava a memoria?) i canti della sua *Commedia* nei saloni e nei cortili dei palazzi dei signori d'Italia che lo ospitarono e a cui prestò i suoi servigi durante l'esilio, magari per sperimentare l'efficacia dei suoi versi e per verificare *de visu* le reazioni dei suoi uditori. Consapevole, lui prima di chiunque altro, che le terzine del suo capolavoro, per non parlare delle rime o della prosa delle altre sue opere, le aveva pensate e scritte innanzitutto perché fossero dette e ascoltate. Non è un caso che la declamazione delle opere di Dante, e della *Commedia* in particolare, sia stata presto identificata con il titolo, universalmente riconosciuto, di *Lectura Dantis*. Non vi sono altri autori alle cui opere sia stata riservata una consuetudine così definita e radicata, nessun altro che goda di una così lunga e ininterrotta fortuna di dizione ad alta voce. E sarà bene distinguere tra la lettura e la trasposizione teatrale delle opere di Dante, che pure nei secoli è stata ed è tutt'oggi floridissima. Ci si limiterà qui a presentare, in modo inevitabilmente lacunoso, un sintetico excursus nella storia delle letture dantesche, e soltanto di quelle in Italia, percorrendo i sette secoli che ci separano dalla prima diffusione della *Commedia*, con qualche esempio e con alcune timide considerazioni sul modo, se mai ce n'è davvero uno, di "dire Dante".

A nominarci suoi lettori e lettrici è lo stesso Dante, se si considera che per più di venti volte nella *Commedia* egli si rivolge a ciascuno e a ciascuna di noi, con il *tu*, interrompendo il fluire della narrazione con esortazioni e raccomandazioni, incoraggiandoci o fingendo di scoraggiarci, destando la nostra attenzione e sottolineando passaggi cruciali della sua opera. I cosiddetti "appelli al lettore" sono tra i modelli stilistici più amati da Dante. Erich Auerbach sottolineava che essi «esprimono l'intimità fraterna di Dante con il suo lettore, ma anche coscienza di superiorità da parte del poeta». Un autore, continua Auer-

bach, che «credeva ai lettori dei secoli futuri e scriveva per loro»¹. Definendoci suoi lettori, Dante ci autorizzava a leggere a nostra volta, e ad alta voce, la sua *Commedia*. Gli appelli a noi, suoi lettori e lettrici sono il modo in cui il poeta ci chiama direttamente in causa, cosicché giunti, a titolo d'esempio, a quel:

Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava².

noi si percepisca la volontaria rottura della quarta parete, laddove il poeta-pellegrino ci fa partecipi del suo stupore nell'ammirare il grifone che poco prima trascinava il carro, sopra il quale era apparsa in una nuvola di fiori Beatrice, immobile in sé eppure mutante negli occhi di lei. Guardandoci negli occhi, come un attore dal palcoscenico guarda i suoi spettatori alzando lo sguardo dal leggio, Dante sta leggendo Dante con la voce di ciascuno di noi.

Tutto sembra tornare se si assume che Dante scriva la *Commedia* innanzitutto perché noi la si ascolti, prima ancora che la si legga. La scelta, o meglio l'invenzione, del volgare illustre, dell'endecasillabo, della rima incatenata e dello straordinario congegno metrico delle terzine, che Foscolo ebbe a paragonare al movimento perpetuo che gli richiamava la vastità delle onde del mare, ci confermano che il suo autore scriveva pensando ai suoi ascoltatori, prima ancora che ai suoi lettori. E ai suoi contemporanei innanzitutto, che solo in minima parte Dante sapeva essere in grado di leggere, come era consapevole che pochissimi di coloro che sapevano leggere sarebbero arrivati a tenere tra le mani una trascrizione del testo per mano di copisti o di altri semplici lettori che annotavano a loro volta i suoi versi.

Verrebbe da obiettare, semmai, che, se Dante fosse stato davvero così interessato a farsi ascoltare e capire, avrebbe scritto in modo più limpido, non celando significati «sotto 'l velame deli versi strani». Obiezione a cui ha ben risposto Marco Santagata: «Ma davvero Dante scriveva senza curarsi di essere capito? In realtà, di lettori contemporanei in grado di capire anche i passaggi più criptici e oscuri ce n'erano, ed erano in grado di farlo perché Dante, scrivendo, pensava proprio a loro»³.

E noi, allora, che, per parafrasare il poeta, quel suo tempo chiamiamo antico? Lo stesso Santagata ci provoca affermando un'ovvietà: l'unico in grado

¹ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1993, pp. 309 e 134.

² *Purg.*, XXI, 124-126.

³ M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011, p. 361.

di “capire” fino in fondo la *Commedia* sarebbe colui che possedesse le stesse conoscenze del suo autore, Dante stesso dunque. Eppure, la fama immortale che ha goduto quest’opera e il fascino che ne scaturisce nell’ascoltarla risiedono anche in quei passaggi criptici e oscuri in cui si cela la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa che ti sovrasta e a cui pure decidi consapevolmente di affidarti. Lo si percepisce ogni qual volta si guardino i visi degli spettatori che ascoltano Dante letto, o ancor meglio interpretato a memoria, da un attore o da un’attrice, o da un semplice lettore o lettrice che ne sappiano veicolare con la voce e il corpo l’immensità.

Come qualsiasi drammaturgo di ieri e di oggi che si accinga a scrivere un pezzo per la scena, lo stesso Dante deve aver pensato che la *Commedia* avrebbe dovuto tener desta l’attenzione, suscitare l’interesse, provocare il pensiero e far scaturire emozioni nei suoi uditori. La *Commedia* di Dante è dunque un monologo teatrale in cento quadri, se lo si immagina interpretato ad alta voce come fece per primo il suo autore. Un monologo nel quale entrano le voci dei personaggi, e sono più di 900 quelli che appaiono, pur non prendendo tutti la parola, lungo le tre cantiche. La scrittura in versi, le rime e le terzine diventano così straordinari strumenti per tenere in pugno gli ascoltatori-spettatori, l’alternarsi della voce narrante (quella dell’autore) e delle voci monologanti (si pensi a Ulisse) o dialoganti (come nel botta e risposta tra il greco Sinone e Maestro Adamo) fanno della *Commedia* un vivido e avvincente testo teatrale.

Se vogliamo accreditare un qualche legame tra la realtà e il patrimonio di leggende e aneddoti che nei secoli si sono tramandati intorno a Dante, prima ancora dei suoi *lettori* incontreremo i suoi *dicitori*. Così ci parranno del tutto verosimili le scene raccontate dal novelliere trecentesco Franco Sacchetti, come quella dell’asinaio che «andava drieto agli asini, cantando il libro di Dante» e suscitando l’ira del poeta che passava di lì per aver udito un «arri» che lui non aveva mai scritto. O quella del fabbro che, battendo il ferro sull’incudine, «cantava Dante, come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria». Quando avrà imparato a memoria quegli endecasillabi il fabbro? Sulla piazza del mercato, dove un cantastorie li aveva cantati in pubblico? Li avrà sentiti citare nel sermone di un frate? O glieli avrà “cantati”, storpiandoli a sua volta, il suo collega falegname piallando l’asse o l’arrotino affilando un coltello? Fatto sta che passando di lì e udendo il poveretto citare male i suoi endecasillabi «piglia Dante il martello, e gettalo per la via: piglia le tenaglie e getta per la via; piglia le bilance e getta per la via». E al fabbro che gli chiede «tu che fai?» e perché gettandoli a terra guasti i suoi attrezzi, lo sdegnoso fiorentino risponde: «Se tu non vogli che io guasti le cose tue, non guastar le

mie»⁴, ammonendo così anche noi, dicitori e dicitrici posterì del meschino fabbro, di cantarlo sì, ma di cantarlo giusto Dante. Basti pensare alle tante citazioni dei versi della *Commedia*, come il frequentissimo «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» che spesso sentiamo o leggiamo storpiare in «non ti curar di lor, ma guarda e passa», per comprendere le preoccupazioni del poeta ma anche la soddisfazione di udire per strada ripetere a memoria i suoi versi e di constatare come essi fossero entrati da subito nel patrimonio orale dei suoi contemporanei.

È documentato che la diffusione del poema avvenne con il suo autore ancora in vita. La prima attestazione è databile tra il 1313 e il 1314 con la chiosa del notaio fiorentino Francesco da Barberino sui suoi *Documenti d'amore*, mentre al 1317 risalgono le prime citazioni di endecasillabi da parte di notai bolognesi che li trascrivevano sugli spazi bianchi dei loro atti. È perciò verosimile che già dalla primissima diffusione della *Commedia* capitasse di sentirne declamare i versi in luoghi pubblici. Stando a quanto scrisse in un carme il letterato parmense Moggio de' Moggi, maestro di grammatica a Verona presso la scuola di Rinaldo Cavalchini da Villafranca, tra i primi lettori di Dante vi fu il figlio Pietro Alighieri che avrebbe declamato nel foro di Verona, l'attuale Piazza delle Erbe, presso la bina degli orefici, un testo scritto di suo pugno sull'opera del padre⁵. È del tutto plausibile che il secondogenito di Dante citasse e interpretasse gli endecasillabi del padre, per poi chiosarli. Fin dalle prime testimonianze, infatti, la declamazione della *Commedia* è accompagnata dal commento e da una qualche forma di esegesi. Ma sarebbe riduttivo, a mio avviso, pensare che la pratica della *Lectura Dantis* scaturisca solo dalla necessità di spiegare il testo, chiarendone i punti più oscuri e fornendone un'interpretazione. Cripticità della quale Dante sembra essere perfettamente consapevole, tanto da farla sembrare «una deliberata scelta di strategia comunicativa», come l'ha definita ancora Marco Santagata⁶. Tuttavia è difficilmente negabile che il magnetismo all'ascolto della *Commedia*, quello «shock d'intensità poetica» di cui parla Thomas Eliot quando racconta delle sue prime impressioni alla lettura⁷, abbia catturato gli uditori fin dalle più antiche letture pubbliche, ovvero quelle del suo autore.

Il vero progenitore della *Lectura Dantis* è considerato Giovanni Boccaccio, con le sue lezioni dantesche di cui abbiamo una data e un preciso luogo di

⁴ G. Papini, *La leggenda di Dante*, Savona 2019, pp. 21, 22 e 23.

⁵ E. Caccia in *Enciclopedia dantesca*, www.treccani.it, 1970.

⁶ Santagata, 2011, p. 363.

⁷ T.S. Eliot, *Scritti su Dante*, Milano 2016, p. 18.

avvio: il 23 ottobre 1373 nella chiesa di Santo Stefano di Badia, a Firenze. Il sessantenne Boccaccio arrivò a tenere sessanta lezioni, spingendosi a leggere e commentare l'*Inferno* fino al XVII canto e attingendo da contributi di Pietro Alighieri, Iacopo della Lana e dal così detto *Ottimo commento*. Alle letture di Boccaccio assistette a Firenze anche Benvenuto da Imola, uno dei primi a commentare la *Commedia*. Egli stesso tenne una lettura su Dante a Bologna, tra il 1374 e il 1375, e probabilmente più tardi altre a Ferrara, ospite di Niccolò d'Este, dove si dedicò al suo *Comentum super Dantis Aldigherij Comœdiam*.

Seppure il tramandare oralmente i passi della *Commedia* goda di un'ininterrotta fortuna fino ad oggi, periodicamente si dovettero registrare, nei sette secoli che seguirono alla sua diffusione, quelle che Emilio Pasquini definisce «crisi di rigetto per un gusto incapace, in certi periodi, di solidarizzare con lo spessore stilistico-concettuale del poema». La prima avvenne nel corso dell'Umanesimo quando in taluni ambienti, soprattutto fiorentini, si registrò una «condanna di Dante come ignorante di latino e poeta adatto soltanto per un pubblico triviale»⁸. Venuto il Cinquecento, è da annotare come l'Accademia Fiorentina, fondata da Giovanni Mazzuoli nel 1540, si proponesse in origine la lettura dei sonetti di Petrarca, circostanza del tutto comprensibile se si pensa la fortuna di cui godette il poeta aretino nel corso del sedicesimo secolo. Ma quell'antica istituzione è oggi ricordata principalmente proprio per l'impulso che diede allo studio e al commento dell'opera di Dante, con la prima vera e propria lezione dedicata, nel 1541, al XXVI canto del *Purgatorio* a cui ne seguirono molte altre almeno fino al 1586.

Emilio Pasquini definisce «precaria» la fortuna di cui Dante godette tra il Cinquecento e il Settecento: «Dalle schifiltosità rinascimentali e manieristiche all'indifferenza barocca, alla ripugnanza razionalistica per il magma della *Commedia*»⁹. Si deve arrivare al Sette-Ottocento pre e poi romantico per una riscoperta di Dante che, non a caso, viene assunto nell'Olimpo dei geni accanto a due autori tra i più *detti* d'ogni tempo: l'Omero dell'epica greca e lo Shakespeare del teatro elisabettiano. Il culto di Dante come padre della patria e della lingua italiana venne celebrato da letture pubbliche, a partire da quella che Vincenzo Monti organizzò a Ravenna nel 1798 e poi in quelle successive, nel fragore del Risorgimento. Letture pubbliche di Dante avvennero in occasione dell'inaugurazione dei monumenti al poeta che a fine Ottocento vennero eretti su molte piazze, assurgendo il «sommo italiano», come lo ha definito

⁸ Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A.E. Quaglio, Milano 1987, pp. CLXXI e CLXXII.

⁹ Ivi, p. CLXXIII.

Fulvio Conti, a simbolo dell'irredentismo. Tra le più celebri quella in Piazza Santa Croce a Firenze, da poco divenuta capitale del neonato Regno d'Italia, il 14 maggio 1865 alla presenza di Re Vittorio Emanuele II, con la città che in quei giorni era diventata un grande palcoscenico dove andarono in scena concerti, rievocazioni in costume e naturalmente letture della *Commedia* offerte dalle principali istituzioni culturali cittadine: l'Università, l'Accademia della Crusca, l'Ateneo Italiano. Martedì 16 maggio, al Regio Teatro Pagliano, si tenne infine una «accademia di quadri viventi con declamazioni scelte della *Divina Commedia*»¹⁰ di cui furono protagonisti tre giganti della scena teatrale italiana del tempo: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Un cenno a parte merita la figura di Gustavo Modena (Venezia 1803-Torino 1861), che vide nel teatro e in particolare nel leggere Dante un mezzo per contribuire all'emancipazione della massa analfabeta. Incoraggiato in questa "missione" da Giuseppe Mazzini, che incontrò negli anni Trenta, in proposito scrisse nel 1836 il saggio *Teatro educatore*. Le sue *dantate*, così venerate definite, ebbero inizio a Londra dove, grazie a dei recital musicali sui testi di Dante, tentò di guadagnarsi i soldi per tornare in Italia. Il successo riscosso volle che Modena, tornato in Italia, continuasse a dire Dante fino alla fine della sua vita, anche in ambientazioni naturali, dove «con varj rotoli di carta tra mano egli si siede sopra un sasso in luogo romito, selvaggio, che alla tua immaginazione può ben ricordare o gli orrori di Fonte Avellana, o le rovine di Tolino, o qualsiasi altra solitudine in cui Dante abbia meditato il poema sacro»¹¹, come si ebbe a scrivere di lui nel 1840. Modena fu tra i primi a presentarsi in scena recando con sé rotoli di pergamena, vestito con palandrana rossa e copricapo con paraorecchie bianchi, secondo la consueta iconografia che abbiamo di Dante, inaugurando una lunga consuetudine che arriva fino ai nostri giorni, con risultati non sempre lodevoli, verificabili con una semplice ricerca su Youtube.

Il Novecento delle letture dantesche si aprì con Gabriele D'Annunzio che, l'8 gennaio, chiamato ad inaugurare la cattedra per la *Lectura Dantis* in Orsanmichele, commentò il canto VIII dell'*Inferno* non mancando di infastidire Giovanni Pascoli. Il fascismo "arruolò" Dante senza particolare interesse. Sep-pure Denis Mack Smith affermi nella sua biografia di Benito Mussolini che «il Duce [...] conosceva a memoria lunghi brani di Dante» come pure «leggeva Dante ogni giorno», le citazioni della *Commedia* non andavano oltre qualche

¹⁰ M. Pieri, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in *Dante e l'arte*, Barcellona 2014, p. 81.

¹¹ Ivi, p. 73.

sporadica comparsa nei suoi discorsi in funzione della retorica di regime. Anche se non mancarono le letture, come quelle frequenti nella Casa di Dante a Roma, il fascismo, com'ebbe a scrivere Luigi Scorrano, «mancò all'appuntamento con almeno una delle ricorrenze centenarie dantesche»: il sesto della morte nel 1921 che, alla vigilia della Marcia su Roma, non vide il fiorire di letture dantesche del precedente anniversario, quello della nascita nel 1865. E quanto alle letture di Dante in occasione dei "centenari", valgano anche per l'anniversario del 2021 le parole che scrisse a ridosso di quello di cento anni fa Antonio Baldini: «Si sentono i primi tuoni e cominciano le prime avvisaglie del Centenario dei centenari, del Centenarissimo, del Centenarione. Si comincia a non capire dove finiscano le parole e cominci la musica, dove finisca la commemorazione del poeta ed entri il Movimento dei forestieri, dove arrivi la politica e cominci Piedigrotta. Il tiro di aggiustamenti è cominciato»¹².

Nel 1956 gli italiani fecero la conoscenza di Enrico Merlini che nella popolarissima trasmissione televisiva «Lascia o raddoppia?» si diceva capace di ripetere a memoria tutti i 14.233 versi della *Commedia* così che, aperta da Mike Buongiorno a caso una copia del poema e lettovi un endecasillabo, Merlini proseguiva, tra lo stupore del pubblico, recitando i versi successivi. Se, come ebbe a dire il regista polacco Jerzy Grotowski, «conoscere a memoria un testo vuol dire poter cominciare da qualsiasi punto senza pensarci», Merlini dimostrava di conoscere a fondo il poema, ammesso che le domande a lui poste durante il quiz televisivo non fossero state in qualche modo concordate. A chi gli chiese quanto tempo avesse impiegato per memorizzare l'intero poema, Merlini rispose: «Un canto alla settimana, 100 canti, 100 settimane, cioè circa 23 mesi. Però bisogna sempre ripeterli ed è appunto questo il segreto della memoria»¹³.

Resta quale caposaldo delle letture della *Commedia* quella incisa dalla Warner Music Italia tra il 1961 e il 1962 e trasmessa in 100 puntate (33 all'anno) da Radio Trieste tra il 1962 e il 1964. A dare voce ai canti furono sette tra le voci più autorevoli del teatro italiano di quegli anni: Giorgio Albertazzi, Tino Carraro, Antonio Crast, Carlo D'Angelo, Arnaldo Foà, Achille Millo e Romolo Valli. Precedute da brevi, accurati e puntuali sunti a ciascun canto, queste letture costituiscono un prezioso esempio di un'interpretazione misurata e di una raffinata dizione, attenta a non cadere nello *stradire* (e quindi tradire) Dante.

¹² L. Scorrano, *Il Dante "fascista"*, Ravenna 2001, pp. 91, 89 e 90.

¹³ G.B. Boccardo, *Dante a memoria*, www.treccani.it, 2021.

Un contributo assolutamente originale, nel suo stile e con il suo segno artistico, venne da Carmelo Bene la cui prima registrazione dal vivo di alcuni canti di Dante avvenne la sera del 31 luglio 1981, in occasione di un ricordo dell'attentato alla stazione di Bologna dell'anno prima, con il titolo *Lectura Dantis per voce solista*. Dall'alto della Torre degli Asinelli, davanti a migliaia di spettatori (qualcuno parlò di centomila), l'attore lesse brani dalle tre cantiche della *Commedia* e dalla *Vita nova*. Dell'evento, che suscitò accese polemiche ed ebbe un'enorme risonanza mediatica, resta soltanto un video amatoriale girato dalla videomaker Angela Tomasini e ritrovato venticinque anni dopo, inciso su una cassetta VHS. Infatti, dopo l'intervento della Democrazia Cristiana che prese le distanze dalla lettura in seguito allo scandalo suscitato dalle consuete dirompenti dichiarazioni di Carmelo Bene, la RAI rifiutò la ripresa televisiva. Quell'incisione amatoriale costituisce una testimonianza di gran valore per la storia delle letture dantesche, comunque la si pensi sull'interpretazione di Carmelo Bene.

Nutrite anche dal clamore e dal successo di questa lettura bolognese di Carmelo Bene, fiorirono negli anni Ottanta le letture della *Commedia* in tutta Italia. Tra il 1984 e il 1986 il Teatro Nazionale di Genova propose la lettura integrale del poema, affidandola ad attori del calibro di Arnaldo Foà, Aroldo Tieri, Eros Pagni, Ferruccio De Ceresa, Ugo Maria Morosi, Roberto Herlitzka, Gabriele Lavia, Mariano Rigillo, Massimo De Francovich, Giuseppe Pambieri, Tino Carraro, Paolo Poli e Giulio Bosetti. Spicca in questa, come in molte altre letture precedenti e successive, la mancanza di voci femminili, passata per altro in completo silenzio per secoli, come se leggere Dante fosse prerogativa dei maschi. Venne poi, a partire dal 1987, quello che oggi è considerato uno dei contributi più autorevoli alla *Lectura Dantis*. Prima alla radio (tra il 1987 e il 1993) e poi in più di cinquecento letture pubbliche in tutta Italia, portate in scena fino agli ultimi anni di vita, Vittorio Sermonti si propose come eccellente chiosatore, oltre che lettore, affidando la supervisione dei suoi interventi introduttivi alla *Commedia* a Gianfranco Contini per le prime due cantiche e a Cesare Segre per la terza. Instancabile e impareggiabile divulgatore di Dante e della *Commedia*, Vittorio Sermonti nel suo ininterrotto tour italiano sperimentò e raccontò, memore della lezione di Jorge Luis Borges, la forza teatrale del volgare illustre: «Questa lingua qui, per i suoi caratteri stilistici che ho sommariamente inventariato, e, di più, per la teatralità delle sue prerogative strutturali di “monologo profetico”, reclama l'esecuzione». Sermonti non mancò di invitare anche, o soprattutto, i lettori e le lettrici non professionisti a farsi coraggio e a leggere Dante, rispondendo così a quanti bollavano certe interpretazioni come provinciali e amatoriali:

«Fatevi uscire di bocca le terzine di Dante, amici. E se avete un po' d'accento dialettale, pazienza! (o forse, tanto meglio!): Dio sa con che calata le leggeva lui, Dante Alighieri le sue terzine!»¹⁴.

Dopo quella di Vittorio Sermonti, e forse sull'onda del successo ottenuto, la RAI propose nel 1993, questa volta sugli schermi televisivi, la trasmissione *Gassman legge Dante* per la regia di Roberto Rubino. Vittorio Gassman fu il protagonista di 40 puntate con altrettanti canti della *Commedia* narrati e interpretati in spazi teatrali come l'Olimpico di Sabbioneta, il Petrella di Longiano, il Comunale di Narni o il Giardino Pensile di Sisto V a Roma. Gassman si rivelò non soltanto magistrale lettore del poema, ma seppe conquistare il pubblico televisivo con le sue puntualissime introduzioni a ciascun canto, esempio di sintesi e di divulgazione "alta".

Il 21 maggio 2002 al Teatro Filippini di Verona Mario Allegri organizzò con il sostegno della Fondazione AIDA «La Divina Maratona», prima lettura nazionale integrale e continuata (dalle 9.00 alle 24.00) del poema con 100 lettori di ogni provenienza culturale e quasi 3000 presenze di spettatori in sala nell'arco della giornata. Nello stesso 2002 un insolito monologo di Roberto Benigni risuonò sul palcoscenico del Teatro Ariston al Festival di Sanremo condotto da Pippo Baudo. L'attore introdusse e interpretò i primi ventun versi del canto XXXIII del *Paradiso*, accolto da una standing ovation in sala e da un record di ascolti. *Tutto Dante* fu il titolo dello spettacolo con cui Benigni debuttò quattro anni dopo nel Teatro Romano di Patras, in Grecia, con l'interpretazione del XXVI di *Inferno*. Nel luglio dello stesso anno lo spettacolo andò in scena per 13 sere in piazza Santa Croce a Firenze in forma di una narrazione che, partendo da incursioni satiriche nella stretta attualità, veniva poi a una semplificata esegesi del canto, sull'esempio di Sermonti ma con l'inconfondibile ed efficace stile teatrale dell'attore fiorentino, per terminare con la dizione. Per quell'occasione Benigni scelse i primi dieci canti e i canti XXVI e XXXIII dell'*Inferno* e il canto XXXIII del *Paradiso*. Registrate e trasmesse l'anno successivo da RAI 1, le 13 puntate segnarono un altissimo indice d'ascolto e decretarono la definitiva popolarità all'attore quale interprete e divulgatore della *Commedia*. In piazza Santa Croce Benigni tornò nel 2012 e nel 2013, fermandosi sempre all'*Inferno*, ma nel frattempo il suo *Tutto Dante* aveva percorso l'Italia e il mondo, con tournée in Europa, negli Stati Uniti, in Canada e in America del Sud. A suggellare la *Lectura Dantis* di Roberto Benigni vennero i suoi interventi al Parlamento Europeo

¹⁴ V. Sermonti, *L'ombra di Dante*, Milano 2017, p. 32.

e, in occasione del primo «Dantedì» il 25 marzo 2021, la lettura del canto XXV del *Paradiso* al Quirinale davanti al presidente della Repubblica Sergio Mattarella, in diretta televisiva. Più volte Benigni ha avuto modo di ricordare che la sua passione per la dizione di Dante affondava nei ricordi di bambino quando, nel piccolo borgo di Vergaio, si divertiva a seguire le gare di ottavina, allorché gli anziani del paese, che conoscevano lunghi brani della *Commedia* a memoria, improvvisavano endecasillabi in rima. La popolarità di Dante, a cui Benigni ha avuto il merito di contribuire grazie al successo delle sue performances teatrali e televisive, affonda dunque le sue radici nella già grande diffusione che ebbe il poema nell'Italia contadina e operaia, in particolar modo nella terra nativa di Dante, la Toscana.

Tra il 1991 e il 1993 la RAI affidò a Giovanni Raboni un nuovo ciclo di letture sulla *Commedia*. È invece del 2010 la lettura integrale da parte di Claudio Carini diffusa in audiolibro da Recitar Leggendo. Nel 2011 la Società Dante-sca Italiana offrì un omaggio alla poesia di Dante e alla lingua italiana nell'anno del centocinquantésimo anniversario dell'Unità d'Italia. Tra i lettori della *Commedia* vi furono Gigi Proietti, Umberto Orsini, Alessandro Haber e finalmente una voce femminile, quella di Giuliana Lojodice. Tra le attrici italiane che dedicarono, in seguito, alla *Commedia* raffinate letture teatrali ricordiamo Piera Degli Esposti, Pamela Villosi e Lucilla Giagnoni che in occasione del settimo centenario si è cimentata nella lettura integrale del poema, trasmessa dal 21 febbraio al 25 marzo 2021 su RAI 5 dal Teatro Faraggiana di Novara.

Una guida alla lettura in voce è quella recentissimamente proposta dall'attore e insegnante di dizione Walter Peraro, autore del volume *Dire Dante – Guida alla lettura ad alta voce della Divina Commedia* (Roma 2021). A Peraro va riconosciuto il merito di porre l'accento sulla necessaria preparazione all'interpretazione di Dante, di fronte al fiorire di letture improvvisate che spopolano sui canali web. A un'introduzione al poema e ad elementi di tecnica di lettura espressiva, segue un'applicazione tecnica alla lettura dei canti in cui l'autore fornisce un suo personalissimo «testo adattato» con segnature che indicano il cambio di versetto, i toni di sospensione e di chiusura e così via. Uno strumento che può rivelarsi utile ad un lettore o ad una lettrice, anche non professionisti della scena, che vogliano proporsi in pubblico, consapevoli, per citare Dante, del «ponderoso tema, / e l'omero mortal che se ne carca».

Nel fiorire di letture dantesche, per non dire di spettacoli e di concerti, organizzate in tutta Italia in occasione dell'anniversario del 2021, particolarmente significativa è la «chiamata pubblica» realizzata dal Teatro delle Albe di Ravenna per il progetto «La Divina Commedia: 2017-2021» ideato da Marco Martinelli ed Ermanna Montanari in cui, insieme ad attori e ad attrici profes-

sionisti, cittadini e cittadine, senza limiti di età e di lingua, sono chiamati a una messa in scena collettiva di ciascuna delle tre cantiche. La città simbolo delle celebrazioni del 2021 ha dato il via anche a un omaggio perpetuo a Dante con il progetto «L'ora che volge il disìo». Il Comune di Ravenna invita chiunque a leggere un canto della *Commedia* davanti alla Tomba di Dante, ogni giorno alle ore 18.00, nel periodo da aprile a ottobre, a alle 17.00 da novembre a marzo. Il 13 settembre 2021 il sindaco Michele De Pasquale ha letto il primo canto dell'*Inferno*. Da allora, ininterrottamente, al rintocco delle campane del convento di San Francesco si alternano uomini e donne, dantisti e studiosi, attori e attrici, cittadini e cittadine di ogni età a dire Dante, anche in molte lingue diverse dall'italiano, in un rito collettivo trasmesso anche sul web e che, negli auspici del Comune di Ravenna, tra cento anni costituirà un patrimonio di interpretazioni di lettori e lettrici di Dante provenienti da tutto il mondo.

Tra le dizioni a memoria della *Commedia* merita segnalare l'impresa, giustamente definita epica, di Giorgio Colangeli avvenuta al Teatro Argentina di Roma il 10, 11, 12 e 13 maggio 2021. Colangeli è tra i pochissimi italiani viventi (o forse è l'unico?) a conoscere a memoria tutti e cento i canti della *Commedia* e ad azzardarsi a proporli integralmente davanti a un pubblico. L'evento era tra quelli dell'iniziativa «Dante a memoria» che il Teatro di Roma ha realizzato per il settimo centenario, coinvolgendo anche bambini e ragazzi che si sono cimentati con l'interpretazione delle terzine del poema.

Vorrei portare, per concludere, alcuni spunti tratti dalla mia esperienza personale. Ancora giovanissimo sentii interpretare a memoria brani dell'*Inferno* dalla voce di Attilio Benetti, paleontologo e studioso della storia e della tradizione della mia terra: i Monti Lessini veronesi. Benetti raccontò come nelle stalle della Lessinia, dove fino al secondo dopoguerra si svolgevano i così detti *filò*, le riunioni serali nell'unico ambiente riscaldato delle contrade, vi fosse una mensola di legno dove erano riposti libri e giornali; immancabili erano l'*Orlando Furioso*, *La Gerusalemme Liberata* e naturalmente la *Divina Commedia* di cui alcuni anziani recitavano durante i *filò* interi passi a memoria¹⁵. La fascinazione per l'ascolto e la lettura di Dante continuò durante i miei studi allorché, alle scuole superiori, con la professoressa Paola Occhialini, l'interrogazione consisteva, con nostro stupore, nell'ascoltarci leggere il canto che aveva spiegato e parafrasato e che ci aveva invitato a studiare a casa. Dalla sola lettura la professoressa comprendeva se e quanto noi l'avessimo capito e fatto nostro. E quante volte ho sperimentato io stesso la sua preziosa lezione, con

¹⁵ A. Benetti, *Favola, leggenda e realtà nei racconti dei "filò" dei Monti Lessini*, Verona 1995, p. 13.

studenti e studentesse, attori e attrici, in questi anni di cammino con Dante!

Ma fu a Roma dove, con suor Rosita, al secolo Anna Tezza, mia carissima prozia, scoprii la forza dirompente del “dire Dante” quando, dal 2000 al 2002, portai in scena le tre cantiche, interpretate dai bambini e dalle bambine della scuola primaria Don Giuseppe Baldo dove lei insegnava. Ascoltare Dante dalla voce dei loro dieci anni fu un’autentica rivelazione che diede inizio al mio ininterrotto percorso di adattamenti della *Commedia* per la scena, sui palcoscenici dei teatri, nelle scuole e nel carcere. Affascinato dalle letture di Sermoni, che insieme a suor Rosita andavo ad ascoltare al Pantheon di Roma, ho cercato in oltre vent’anni di “far uscire Dante di bocca” soprattutto a lettori e lettrici non professionisti della scena. Così nel 2008, insieme con il professor Mario Allegri, con cui avevo percorso i miei anni di studio all’Università dei Verona, organizzammo «La Divina Lessinia», lettura integrale della *Commedia* nei luoghi che, secondo la leggenda, Dante visitò in un suo viaggio sui Monti Lessini, nel tempo in cui era ospite degli Scaligeri a Verona. Infine, per me lo studio a memoria di molti canti della *Commedia* e la loro interpretazione dal vivo, nei teatri e in occasione di cammini poetici in luoghi naturali e d’arte, a convincermi quanto il *dire* Dante sia diverso dal *leggere* Dante.

Dal 2016, in centinaia di occasioni, ho verificato io stesso negli occhi di migliaia di spettatori e spettatrici quello che Eliot ha definito «shock d’intensità poetica» all’ascolto di Dante già sperimentato da Eliot. Quando interpreto Dante a memoria, in una selva, sulle rive del mare, nel chiostro di un monastero, tra le rovine di un sito archeologico, nei saloni di un palazzo, sull’altare di una chiesa o nella luce soffusa in cui chiedo di lasciare il pubblico a teatro, per vederne i visi, ecco che sperimento ogni volta, recitando a memoria e non dovendo chinare gli occhi per leggere un copione, un dialogo di rara intensità con i miei uditori. Il mio “dire Dante” vive delle loro espressioni, dei loro moti dell’animo, di quell’immobilizzarsi rapiti a cui ho assistito anche con il più refrattario degli studenti, nell’ultima ora del sabato, nell’aula magna di un istituto professionale di provincia. E allora immagino me stesso descritto dalle parole di Mandel’stam: «La bocca fa il suo dovere; il sorriso dà impulso al verso; intelligenti e gaie, le labbra splendono di un rosso vivo; la lingua si stringe fiduciosa al palato. L’immagine interiore del verso è impossibile da distinguere, nell’alternarsi infinito delle espressioni guizzanti sul volto del narratore che parla e si agita. L’arte del dire deforma appunto il nostro viso, ne fa a pezzi la quiete, ne stravolge la maschera»¹⁶.

¹⁶ O.E. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, Genova 2015, p. 41.

Lo stupore degli spettatori, anche e soprattutto dei più piccoli, per la dizione a memoria lascia presto spazio a un viaggio interiore in cui la capacità descrittiva ed evocativa di Dante permette a ciascuno di compiere un tratto di viaggio immaginario, attraversando i luoghi del poema e incontrando i personaggi che il suo autore ci presenta, vivendo così da spettatore l'esperienza teatrale che Dante si prefiggeva di farci vivere. E credo che lo stesso Dante, come me, avrebbe sorriso se al termine di una "dizione", da uno studente che per tutto il tempo aveva ascoltato i suoi versi, facendo nel frattempo il filo alla compagna di classe seduta accanto a lui, si fosse sentito dire: «Dante spacca».

Nel settimo centenario dalla morte di Dante, che considero un privilegio poter vivere, tra i molti progetti cui ho dato vita due sono quelli che mi hanno più intensamente coinvolto. Nell'anno scolastico 2020/21, nel pieno delle limitazioni e delle chiusure imposte dalla pandemia da Covid-19, grazie a dirigenti, insegnanti e personale scolastico coraggiosi e lungimiranti, con 300 bambini e bambine dai quattro ai quattordici anni dell'IC 18 di Verona ho detto e ho fatto dire il *Paradiso* di Dante, confermandomi nella convinzione che è proprio la terza cantica, la più luminosa e carica di speranza, a suscitare l'interesse e l'interpretazione più convinta da parte dei più piccoli. Alle terzine del *Paradiso* i bambini e le bambine si affidano davvero con quella fede che ci aveva suggerito Borges: «Dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita»¹⁷.

Nella Casa Circondariale di Verona dal 2018, grazie a un progetto dell'Associazione «Le Falie» voluto dalla direttrice del carcere Maria Grazia Bregoli e sostenuto dalla Fondazione San Zeno, dico Dante con i detenuti che fanno parte della compagnia «Teatro del Montorio». Si tratta di un percorso triennale dedicato alle tre cantiche della *Commedia* di cui è stata portata in scena nel 2019 l'adattamento della prima, con lo spettacolo itinerante *Ne la città dolente* e, a causa della pandemia, solo una trasposizione in video della seconda con la performance *A riveder le stelle* nel 2020. Slitterà a dopo il 2021 la messa in scena dello spettacolo *Libertà va cercando* e di un ultimo capitolo teatrale dedicato al *Paradiso*. È nel carcere di Montorio che ho sperimentato l'adesione intellettuale e spirituale di persone di nazionalità, lingue, culture e religioni diverse a Dante e alla sua *Commedia*. Persone che vivono un tratto del «cammin di nostra vita» private della libertà personale hanno profuso un impegno e una caparbietà straordinarie nel recitare a memoria brani della

¹⁷ J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano 2001, p. 138.

Commedia, in una lingua a loro così lontana, ma senza adattamenti o semplificazioni. Uno sforzo possibile solo per il fatto che quegli endecasillabi in un luogo come il carcere risuonano di una potenza e di una verità inaudite, si incarnano nei corpi di chi li dice. Versi come: «Mi ritrovai per una selva oscura», «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate», «Uscimmo a riveder le stelle», «Libertà va cercando», «Averti fatta parte per te stesso» scavano in quel luogo le anime di chi li percepisce come fossero stati scritti proprio per loro. E così può accadere che il condannato, esiliato, fuggiasco, rifugiato Alighieri diventi subito un fratello e che un ragazzo, dopo aver ascoltato la sua storia e aver imparato a memoria e detto la sua *Commedia*, prenda un pennarello e scriva sotto il suo ritratto, appeso nell'aula quattro del carcere di Verona: «Dante uno di noi».

Gli Autori dei saggi

MARIO ALLEGRI, professore di Letteratura Italiana all'università di Verona, ha pubblicato saggi su Paolo Paruta, Tommaseo, Nievo, giornalismo ottocentesco, Futurismo e avanguardie, Ungaretti, Marin, Pasolini, Fenoglio, Parise, Meneghello, e sui rapporti tra cultura italiana e austro-tedesca tra Cinquecento e Novecento. Per la *Letteratura Italiana* Einaudi, ha curato le sezioni *Venezia e il Veneto* (dal Cinquecento ai giorni nostri) e *Il Trentino*. È socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati e dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona.

ALESSANDRO ANDERLONI è autore e regista di oltre cinquanta testi teatrali, molti dei quali di argomento dantesco. Nel 1990 ha fondato e tuttora dirige il gruppo «Le Faltie - Un paese in scena» con cui ha coinvolto in attività teatrali, corali e cinematografiche più di trecento abitanti del suo paese, Velo Veronese, dove vive. In trent'anni, ha portato in scena bambini, adolescenti e giovani nelle sue proposte di teatro a scuola, con progetti teatrali e audiovisivi nella Repubblica Democratica del Congo con gli ex bambini soldato e in Brasile nelle favelas di Salvador de Bahia. Dal 1997 è direttore artistico del Film Festival della Lessinia e attualmente dirige il teatro Comunale di Lonigo, il Mattarello di Arzignano e l'Orlandi di Velo Veronese. A Dante si è dedicato con un'intensa attività artistica e didattica, traendo spunti per trasposizioni sceniche, tra cui *La Divina Commedia*, spettacolo di teatro-danza, il monologo *Dantea* di cui è autore e interprete, *Dante a Verona* (per i bambini), lo spettacolo musicale *Il divino cammino* e, con la compagnia teatrale di detenuti «Teatro nel Montorio» nel Carcere di Verona, le pièces *Ne la città dolente* e *Libertà va cercando*. Ha curato con Mauro Ottolini una nuova sonorizzazione del film *Inferno* di Francesco Bertolini ed è autore, regista e interprete de *La disputa di Dante* e del monologo *Dire Dante* con oltre cento repliche in tutta Italia. Per il settimo centenario della morte del poeta ha ideato e diretto il progetto «Dante Settecento - Verona onora Dante».

PAOLA ARTONI, storica dell'arte, è dottore di ricerca in Beni Culturali e funzionaria responsabile del Centro Laniac dell'Università di Verona, dove insegna Diagnostica non invasiva per le opere d'arte. Docente di Storia delle Tecniche artistiche nella Laurea in Restauro di Mantova, ha tenuto corsi in diversi Master internazionali organizzati dalle Università di Lleida e Valencia. Da anni si interessa di Street Art e, dal 2018 al 2020, ha diretto il Museo dei Madonnari di Grazie di Curtatone (Mn). Fa

parte del direttivo della rivista «Postumia» e dirige la collana «Esercizi d'Arte» per le edizioni Universitas Studiorum.

GIANCARLO BELTRAME, critico cinematografico e giornalista, è stato docente a contratto di Semiologia del cinema e di Teoria e tecnica della comunicazione per immagini all'Università di Verona. Ha ideato e diretto per undici edizioni, con Paolo Romano, *Schermi d'amore – Festival del cinema sentimentale e mélo* di Verona. Ha organizzato molteplici rassegne cinematografiche, in particolare sul film noir e sul cinema russo. Ha curato la collana *Luci sulla città. Il Veneto e il cinema* (Marsilio), pubblicando alcuni saggi nei volumi dedicati a Verona, Padova e Treviso.

PAOLO BERTELLI, storico dell'arte, è membro del Comitato scientifico del Complesso museale Palazzo Ducale di Mantova, per il quale anche ha coordinato un'équipe internazionale di ricerca che ha svolto analisi diagnostiche sulle opere delle raccolte museali. Consulente della Soprintendenza ABAP di Mantova, Cremona e Lodi e docente presso la Laurea Magistrale in Restauro di Mantova, insegna nelle scuole di restauro del Veneto ed è membro del Centre d'Investigació Medieval i Moderna (CIMM) dell'Università Politecnica di Valencia. Ha curato mostre a livello internazionale, tra le quali *Giulio Romano a Mantova. «Con nuova e stravagante maniera»*, in collaborazione con il Musée du Louvre (Mantova, Palazzo Ducale). Oggetto del suo approfondimento è l'arte moderna tra il XVI secolo e il periodo impressionista, con particolare attenzione alla ritrattistica. Col paleoantropologo Francesco Mallegni (Università di Pisa) e la sua équipe, si è occupato di indagini sui resti mortali di varie personalità civili, militari e religiose d'età moderna. Ha preso parte a numerosi convegni internazionali e a programmi televisivi.

SILVIA BIGLIAZZI è Professore Ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università di Verona, dove dirige il *Centro di Ricerca Skenè. Studi interdisciplinari sul teatro*. Si è occupata di poesia inglese del Rinascimento, co-curando l'edizione italiana delle poesie di John Donne (2012²), del rapporto fra letteratura e arti visive (1998), di performance testuale (2002) e di traduzione per il teatro (2013). I suoi studi su Shakespeare includono due monografie (2001; 2005) e la cura di varie miscellanee (Palgrave 2014; Routledge 2016; John Benjamins 2020). Nel 2019 è uscito *Julius Caesar 1935: Shakespeare and Censorship in Fascist Italy* (Skenè). Per Einaudi ha pubblicato l'edizione con traduzione e commento di *Romeo e Giulietta* (2012). Co-dirige la rivista *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* e le collane *Global Shakespeare Inverted* (Bloomsbury) e *Anglica* (ETS).

GIUSEPPE BONOMI, istriano in esilio perpetuo, ha pubblicato il *Memoriale del principe Felix zu Salm-Salm*, a centotrentasette anni dalla prima edizione (*Lo scettro spezzato. Il sogno messicano di Massimiliano d'Asburgo*, 2006). Ha firmato alcuni saggi per cataloghi delle mostre *Paure...* e *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, organiz-

zate dalla Biblioteca Civica di Verona, rispettivamente, nel 1998 e nel 2001. Con Claudio Gallo ha curato *Buffalo Bill & Tex Willer. Storie e miti dall'Ovest americano* (1996) e *Il Giornalino della Domenica. Antologia di fiabe, novelle, poesie, racconti e storie diseguate* (2007). Con Gallo, ha firmato una storia del fumetto italiano (*Tutto cominciò con Bilbolbul...*, 2006) e, più recentemente, *La fine del secolo XX* (2021) di Giustino Ferri, nonché altri interventi disseminati su bollettini, riviste e giornali.

FRANCESCO BRUNI ha insegnato Storia della lingua italiana nelle Università di Bari, Napoli, Verona e Venezia; è professore emerito di Storia della lingua italiana presso l'Università di Venezia Ca' Foscari, socio dell'Accademia dei Lincei, dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, e dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Il suo ultimo libro è *Idee d'Italia. Da Napoleone al Quarantotto* (2021).

LUCIANO CANFORA è professore emerito dell'Università di Bari. È Direttore del Dipartimento di Storia, Cultura e Storia Sammarinese dell'Università della Repubblica di San Marino. Dirige i «Quaderni di storia» e collabora con il «Corriere della Sera». Tra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *Tucidide e l'impero* (2000); *L'uso politico dei paradigmi storici* (2010); *La meravigliosa storia del falso Artemidoro* (2011); *Il mondo di Atene* (2011); *Gramsci in carcere e il fascismo* (2012); *Spie, URSS, antifascismo. Gramsci 1926-1937* (2012); *Intervista sul potere* (2013); *La guerra civile ateniese* (2013); *La trappola. Il vero volto del maggioritario* (2013); *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone* (2014); *Gli antichi ci riguardano* (2014); *La maschera democratica dell'oligarchia* (dialogo con Zagrebelsky, 2014); *Augusto. Figlio di dio* (2015); *Tucidide. La menzogna, la colpa, l'esilio* (2016); *La schiavitù del capitale* (2017); *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane* (2017); *La scopa di don Abbondio. Il moto violento della storia* (2018); *Fermare l'odio* (2019); *Il sovversivo. Concetto Marchesi e il comunismo italiano* (2019); *Europa, gigante incatenato* (2020); *La metamorfosi* (2021); *La conversione* (2021); *Il tesoro degli Ebrei* (2021); *Tucidide e il colpo di Stato* (2021); *La democrazia dei signori* (con data 2022).

MASSIMO FANFANI è professore di Linguistica italiana presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Dal 2004 dirige, insieme ad Andrea Dardi, la rivista «Lingua nostra». Ha collaborato a vario titolo alle attività dell'Accademia della Crusca, di cui è stato segretario dal 2012 al 2018. Alla storia della lessicografia italiana ha dedicato diversi studi, fra cui *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell'Ottocento* (2012), *Un dizionario dell'era fascista* (2018), *Dizionari del Novecento* (2019). È socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati.

FEDERICA FORTUNATO è docente di Storia della Musica presso il Conservatorio «F. A. Bonporti» di Trento. Fa parte del Laboratorio Permanente «Riccardo Zandonai» ed è tra i fondatori del Centro internazionale di Studi «Riccardo Zandonai» per il quale progetta e organizza convegni, concerti, attività di ricerca, lavori editoriali. Socia

dell'Accademia Roveretana degli Agiati, negli ultimi anni si è dedicata principalmente alla storia musicale trentina e alla creatività di compositrici da riscoprire. Attiva in diverse organizzazioni, ha operato nell'ambito della cooperazione internazionale e dell'educazione alla convivenza. Tra le ultime pubblicazioni: *Piccole madri. Compositrici alla corte di Caterina II*, in *Le musiciste. Storia e storie*, a cura di Luca Aversano, Orietta Caianiello, Milena Gammaitoni (2021); *L'insegnamento della creatività musicale nei Conservatori italiani*, in *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*, a cura di G. Fele, M. Russo, F. Cifariello Ciardi (2017); Francesca da Rimini di *Franco Leoni. Coincidenze di un arco storico*, in «*Meravigliosamente un amor mi distringe*»; *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di Irene Comisso e Federica Fortunato (2017).

EMILIO FRANZINA ha insegnato dal 1972 al 2014 nelle Università di Padova e di Verona. Studioso dei secoli XIX e XX, si è occupato in modo speciale di scritture popolari e di migrazioni all'estero, sulle quali ha pubblicato numerosi libri – tra cui *Merica! Merica!* (1979); *Gli italiani al nuovo mondo. L'emigrazione italiana in America (1492-1942)* (1995); *L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile* (2008) – coordinando anche per Donzelli un'opera collettiva su *La storia dell'emigrazione italiana. (Partenze ed Arrivi, 2001-2002)*. Nel 2005 ha fondato e tuttora dirige a Roma, con Matteo Sanfilippo, l'«Archivio storico dell'emigrazione italiana». Negli ultimi vent'anni, pur continuando a pubblicare i propri lavori sia in Italia che all'estero (specialmente in Brasile, dove sono usciti nel 2016 *A História quase verdadeira do soldado desconhecido* e, nel 2017, *Entre duas pátrias. A Grande Guerra dos imigrantes italo-brasileiros. 1914-1918*), ha scelto di abbinare con più frequenza l'attività di ricerca a diverse conferenze spettacolo o lezioni di «storia cantata» che costituiscono (anzitempo) il suo personale contributo a una public history oggi molto in voga e sulla quale si è anche intrattenuto criticamente nel volume *Al caleidoscopio della gran guerra. Vetrini di donne, di canti e di emigranti*, 2017. È socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati e presidente della Classe di Lettere dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

CLAUDIO GALLO, già bibliotecario, docente di Storia del Fumetto presso l'Università degli Studi di Verona e l'Istituto Design Palladio di Verona, direttore de «Il corsarone», rivista salgariana di letteratura popolare, è studioso dell'opera di Salgari sulla quale ha scritto, insieme a Giuseppe Bonomi, rigorosi e innovativi saggi. Tra i suoi ultimi lavori, la cura, insieme a Ingrid Zenari, Nicola Spagnolli e Giuseppe Bonomi di *Qua la penna! Autrici e art director nel fumetto italiano (1908-2018)*, Atti del seminario di studi svoltosi a Rovereto il 21 e 22 settembre 2018 promosso dall'Accademia Roveretana degli Agiati (2020), e la cura di Robert Louis Stevenson, *L'Isola del Tesoro. Il mio primo libro*, tradotto da Luca Crovi, con la prefazione di Mino Milani (2020). Ancora con Giuseppe Bonomi, *La fine del secolo XX* di Giustino Ferri (2021). Con Luca Crovi ha curato Giustino Ferri, *Tra le quinte del cinema. All'origine della critica cinematografica* (2021). È socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati.

FABRIZIO GALVAGNI (Vobarno, 1956) ha insegnato italiano e latino presso il Liceo «Enrico Fermi» di Salò. Si occupa di storia locale, di cultura e tradizioni popolari. Tra le tante pubblicazioni, *Col fuoco e col saccheggio sottomessa* (1997); *Noi siamo i tre Re / I canti della Stella in Valle Sabbia e Garda occidentale e le laudi sacre nel XVII secolo* (con Giuliano Grasso) (2005); *L'è tera dura / Poeti russi in riva al Chiese* (2016); *Il nome negato* (2018); *Il viaggio di Eligio* (2020); *Envergölöcoter* (2021). Su Dante e la musica contemporanea ha pubblicato *Tra la perduta gente* (2010), *Dante e l'armonia delle sfere* (2012) e *Tra liti sì lontani...* (2021). È socio dell'Ateneo di Salò, fondatore e componente del gruppo musicale e culturale «Compagnia delle Pive», nonché del Centro Studi «La Brigata Giacomo Perlasca delle Fiamme Verdi e la Resistenza bresciana».

FRANCESCA MALAGNINI è professore associato in Linguistica italiana nell'Università per Stranieri di Perugia, dove ha diretto il Corso di Laurea Magistrale in Promozione dell'Italia e Made in Italy (PriMi) e attualmente dirige il Dottorato in Scienze del linguaggio, e il Master in Didattica dell'italiano lingua non materna (Italin). È stata delegata rettorale alla Ricerca di Ateneo; da maggio 2021 è delegata rettorale all'Alta Formazione e Formazione di Ateneo; è membro del Presidio della Qualità. I suoi interessi di ricerca vertono sui seguenti filoni: gli aspetti testuali e paratestuali delle opere in prosa di Boccaccio, il rapporto tra testo e immagine nei *Promessi sposi*, la produzione in prosa e in versi di Tommaseo, i testi semicolti, le scritture esposte (parietali, epigrafiche, graffite). Tra le sue pubblicazioni: *Il Lazzaretto Vecchio di Venezia. Le scritture epigrafiche* (2018); *Il Lazzaretto Nuovo di Venezia. Le scritture parietali* (2017); *Storia della Lingua Italiana. Percorso di educazione linguistica e analisi di alcuni testi in prosa antica* (2010); *Cronologia esplicita e nuovi dati redazionali per il Dizionario della lingua italiana di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini: l'esemplare in dispense* (con Anna Rinaldin), in «Studi di Lessicografia italiana» (2020); *Testo verbale e iconico: note sull'edizione parodica (?) de I promessi sposi illustrata da Ezio Castellucci (1914)*, in «Revue des Études Italiennes» (2020); *Il Lazzaretto Vecchio di Venezia: un'epigrafe ritrovata*, in «Studi linguistici italiani» (2020); *L'irruzione dell'immagine nella parola de «I Promessi Sposi»*, in *L'italiano tra parola e immagine: iscrizioni, illustrazioni, fumetti*, a cura di Claudio Ciociola e Paolo D'Achille (2020); *Sulla scansione delle unità narrative nel Teseida: note sulle rubriche*, in «Studi sul Boccaccio» (2019); *Poesia popolare e civiltà del popolo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, tomo I, *Le dimensioni del popolare*, Atti del Convegno *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento: le dimensioni del popolare* (2016).

MARCO MATERASSI dal 1978 al 1983 ha insegnato Storia ed Estetica Musicale al Conservatorio di Trento e dal 1983 al 2017 è stato titolare della stessa cattedra al Conservatorio di Verona, di cui è stato vice Direttore (1998-2005). Ha curato numerose edizioni di opere musicali dei secoli XVI-XVII, e pubblicato saggi musicologici con particolare riguardo all'area veneta fra i secoli XVI e XVII. Per Radio Tre RAI ha realizzato diversi cicli di trasmissioni dedicate alla musica, collaborando nel

frattempo alle pagine culturali di giornali e riviste. Dal 2001 al 2005 è stato componente del Comitato Scientifico della Regione Veneto per i Beni Culturali e fino al 2015 consulente musicologico per la Fondazione Arena di Verona. Dal 2005 al 2011 ha tenuto l'incarico di Bibliotecario Conservatore dei beni storici dell'Accademia Filarmonica di Verona, dirigendo come responsabile scientifico il progetto di pubblicazione degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona 1543-1733* (3 voll., 2015), dei quali ha curato il Volume I (1543-1605).

PATRIZIA PARADISI ha insegnato latino e greco nel Liceo Classico «L. A. Muratori» di Modena dal 1988 al 2021. Dal 2000 al 2009 ha tenuto corsi di Lingua latina e Didattica delle lingue e letterature latine e greche presso l'Università di Ferrara, e di Letteratura italiana e latina presso l'Università di Modena. I suoi interessi sono prevalentemente rivolti alla poesia neolatina in Italia fra Otto e Novecento, alla ricezione dei classici negli autori italiani e all'onomastica letteraria (con analisi intertestuali su Pascoli, D'Annunzio, Carducci, Manzoni, pubblicate sulle riviste «il Nome nel testo» e «RION»). Del Pascoli latino ha commentato il poemetto *Pecudes* (1992), ha curato l'*Appendix Pascoliana* (con A. Traina, 1993, 2008²), e ne ha indagato diversi aspetti in contributi sulla «Rivista pascoliana» (di cui è direttore responsabile), in miscellanee e atti di convegni. È membro della Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli. Del Tommaseo latino ha commentato il carme *De rerum natura atque incrementis* (1998), affrontando poi altri componimenti in occasione dei Convegni di Bologna (2002), Rovereto (2014), Trieste (2015 e 2019). Ha pubblicato la traduzione e l'introduzione del carme *Tauriliae descriptio* (*Cantiamo Torreglia. Una poesia di Niccolò Tommaseo*, 2016¹, 2017²), a cui ha fatto seguito nella stessa collana l'edizione di un carme latino inedito del poeta padovano F. Pimbiolo (*Nel cuore di Torreglia. Una poesia di Francesco Pimbiolo, una passeggiata sul colle della Mira*, con G. Osto, 2017). È socio dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena e dell'Accademia Pascoliana di San Mauro.

DIEGO POLI, Professore emerito, è stato ordinario di Glottologia e linguistica presso l'Università di Macerata, dove ha anche ricoperto la carica di Preside della Facoltà di lettere e filosofia. È stato Segretario e poi Presidente della Società italiana di glottologia (SIG) ed è stato Coordinatore di cinque progetti di interesse nazionale; è Direttore della «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia» e della collana «Episteme». Ha organizzato numerosi convegni nazionali e internazionali. Fra i suoi interessi scientifici primeggiano la linguistica storica, la linguistica greco-latina, la celtistica e la germanistica, la fonetica e fonologia, la storia della linguistica, la storia della grammatica e della retorica nel Medioevo, l'etnolinguistica, la speculazione linguistica della Compagnia di Gesù in età rinascimentale. È stato chiamato quale *maître de conférences* dalla «École pratique des hautes études» della Sorbona, e invitato quale *short-term visiting fellow* a Princeton. È *membre d'honneur* della «Société belge d'études celtiques» e *socio honorario* della «Asociación de docentes e investigadores

de lengua y literatura italiana» dell'Argentina. È socio dell'Accademia marchigiana di scienze, lettere ed arti, dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, dell'Accademia ambrosiana, dell'Accademia Roveretana degli Agiati.

DIEGO QUAGLIONI è ordinario di Storia del diritto medievale e moderno all'Università di Trento, dove ha diretto il Dipartimento di Scienze Giuridiche ed è stato preside di Giurisprudenza. Ha dedicato i suoi principali studi al pensiero politico dei giuristi medievali e moderni e al rapporto tra diritto e letteratura. Tra i suoi libri: *Politica e diritto nel Trecento italiano* (1983), *«Civilis sapientia»* (1989), *La sovranità* (2004), *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna* (2004), *Machiavelli e la lingua della giurisprudenza* (2011). Ha curato la *Monarchia* nelle *Opere* di Dante edite sotto la direzione di Marco Santagata nei «Meridiani» Mondadori (2014, 2015², n. ed. aggiornata negli «Oscar Classici», 2021). È socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati.

FABRIZIO RASERA. La prima parte del suo percorso di studioso – dopo la laurea a Firenze – coincide con l'esperienza collettiva di una rivista di storia autogestita e militante, «Materiali di lavoro» (1978-1992). In quel contesto si è sviluppato il suo interesse per la memoria delle guerre del '900 e per i testi autobiografici di soldati e prigionieri, che ha costituito una delle linee principali della sua attività di ricerca. Spazio privilegiato del suo lavoro storiografico è il Trentino tra la seconda metà dell'800 e la prima metà del secolo successivo. Ha scritto su fascismo, antifascismo e resistenza. Molto si è dedicato alla storia di Rovereto, delle sue istituzioni culturali e scolastiche, dei luoghi della memoria, dei monumenti, delle biografie dei personaggi a quella storia connessi. Da tempo sta lavorando, con Mirko Saltori, all'edizione completa degli scritti di Cesare Battisti, su incarico della Fondazione del Museo Storico del Trentino. Alla figura di Battisti ha dedicato alcuni saggi e non dispera di completare una sua biografia. È stato a lungo collaboratore del Museo della Guerra di Rovereto, partecipando dagli anni '80 alla definizione di una sua nuova fisionomia. Socio dell'Accademia Roveretana degli Agiati, ne è stato presidente dal 2010 al 2018. Attualmente cura la pubblicazione degli «Atti» A, a indirizzo umanistico. Socio della Società di studi trentini, è membro dal 2018 della sua direzione.

DONATELLA RASI è stata docente di Letteratura italiana presso l'Università di Padova, dedicando le sue ricerche a temi e personaggi che spaziano dal Cinquecento (i libri di Lettere, i trattati di poetica, il genere epico e la tradizione romanzesca, il rapporto epistolare tra Bernardo Tasso, G. Giraldis, G.B. Pigna) al Novecento (Renato Serra, i letterati di confine e «La Voce»), con un'attenzione specifica alla civiltà letteraria veneta e trentina nell'età della Restaurazione (giornali letterari, carteggi, romanticismo italiano ed esiti locali, i congressi degli scienziati italiani di Padova del 1842 e di Venezia del 1847) e alla figura e all'opera di Giuseppe Bianchetti, Jacopo Bernardi, al carteggio Emanuele Cicogna-Tommaso Gar, e soprattutto a Niccolò Tommaseo,

cui ha dedicato vari interventi, pubblicando, da ultimo, saggi sui carteggi con Emilio Tipaldo e Niccolò Filippi. È socia dell'Accademia Roveretana degli Agiati.

FABIO ROSA. Ha insegnato presso il Liceo Classico e la Facoltà di Lettere di Trento, nel 2007 è passato alle dipendenze del Ministero degli Esteri ricoprendo l'incarico di lettore nelle Università di Santiago (Cile) e di Cordova (Spagna). Dal 2016 è docente di Lingua e Letteratura Italiana nell'Università Cattolica di Santiago. È membro dell'Accademia Roveretana degli Agiati e dell'Associazione degli scrittori italo-cileni. La sua attività critica spazia dalla letteratura classica e medievale alle letterature comparate. È autore di varie traduzioni, fra cui il *Commento all'Eneide* di Fulgenzio, la sceneggiatura dello spettacolo *Lucrezio. La natura dell'amore* con A. Foà, E. Decaro e la «New Project Jazz Orchestra», l'*Alceste* di B. Pérez Galdós. Fra i suoi lavori più recenti figurano *Lietta e Luigi Pirandello nel paese dei fantasmi* (2019), *Watteau, Dante e la «Divina Indifferenza»* (2020) e il racconto *Alborada* (2020).

CORRADO VIOLA è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Verona. Le sue ricerche si muovono tra il Seicento e il Novecento, ma si concentrano soprattutto sul Settecento. Ha pubblicato volumi su L.A. Muratori, la polemica Orsi-Bouhours, l'epistolografia, la lessicografia, i canoni d'Arcadia, Parini e vari saggi su autori del Sette-Novecento. Ha fondato e dirige il Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento (C.R.E.S.). È vicedirettore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Italia nell'Europa romantica (C.R.I.E.R.), membro del Comitato Scientifico della Società Italiana di Studi sul secolo XVIII (SISSD) e della Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, socio effettivo del Centro di Studi Muratoriani di Modena, dell'Arcadia di Roma, dell'Accademia Roveretana degli Agiati, dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, del Centro di Studi tassiani. Fa parte del Consiglio scientifico di varie riviste e collane di settore.

ALESSANDRA ZAMPERINI è docente di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Verona. Si è occupata di committenze (*Workshops and Patrons: a Sketch for the Milieu of Antonio Badile II*, 2014), di iconografia (*Modelli filoasburgici, celebrazione dinastica e pietas gonzaghesca nella Pala della Trinità di Rubens*, 2017; *Golden Age in the Renaissance capitals of the Palazzo Ducale in Venice*, 2018; *Le lachrymae di Venere. Cleopatra e la perla nella rappresentazione figurativa del Cinquecento*, 2021) e dei rapporti con l'antico nel Rinascimento (*Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, 2010; *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona tra Quattro e Cinquecento*, 2012; *Veronese e l'arte classica: riletture antiche e moderne*, 2014). Particolare attenzione ha dedicato alle grottesche (*Le grottesche*, 2007; *Temi antiquari, mostri e grottesche: varianti per la ripresa dell'antico nel Cinquecento*, 2015; *Grotesques and the Antique. Raphael's Discovery of the Fourth Style*, 2019; *Le grottesche cinquecentesche dell'abazia di Isola della Scala*, 2021).

STEFANIA ZANARDI è professore a contratto nel corso di Laurea magistrale in Metodologie filosofiche dell'Università di Genova. Nel 2018 ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale a professore associato in Storia della filosofia. Ha al suo attivo diversi studi in ambito storico-filosofico, tra i quali: *La filosofia di Antonio Rosmini di fronte alla Congregazione dell'Indice. 1850-1854* (2018); *Umanesimo e umanesimi. Saggio introduttivo alla storiografia di Eugenio Garin* (2019). Nell'ambito dell'Edizione Nazionale e Critica delle Opere Edite ed Inedite di Antonio Rosmini, della quale è Membro del Comitato Direttivo, ha curato con Luciano Malusa il volume 1/A della *Missione a Roma* e i volumi 61 e 62 delle *Lettere* rosminiane. È componente del comitato scientifico della rivista «The Rosmini Society», del comitato di redazione della rivista «Philosophical News», della Commissione Didattica della SFI, del Consiglio Direttivo della Sezione Ligure della stessa. È *referee* della rivista «Rosmini Studies» e ha collaborato con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana per la compilazione di alcune voci del *Dizionario biografico degli Italiani*.

Tra i difetti più inevitabili ai diligenti è lo sbaglio di qualche citazione: di che però solo gli inesperti e i malevoli possono levar rumore e menare trionfo. Perché citazioni sbagliate in tutte le opere di tal fatta rincontransi non infrequenti: e a noi basti, e a' discreti che la buona fede non è venuta mai meno.

(Niccolò Tommaseo, *Premessa al Saggio
del Dizionario della lingua italiana*)

Indice dei nomi

Dall'indice sono esclusi il nome di Dante Alighieri, nelle sue diverse versioni (Durante, Allighieri, Aligghieri), i nomi presenti nei titoli di opere e saggi o impliciti, nonché di editori/tipografi se non menzionati nel testo o nel commento come persone. Sono stati, inoltre, omessi i nomi di fantasia e mitologici, quelli di personaggi (pure esistiti) della *Commedia* (Cesare, Giustiniano, Francesca, Farinata, Pia, Ugolino, ecc.), se non richiamati nei saggi di questo volume in un contesto di ricostruzione storica. Nel caso di omonimia sono stati aggiunti titoli nobiliari ed ecclesiastici o altre precisazioni. Non figurano, altresì, in questo elenco i nomi compresi nella rubrica «Gli Autori dei saggi» del presente volume, i titoli di giornali, riviste e associazioni, e i nomi inclusi nell'intestazione di fondi archivistici, di biblioteche, di epistolari o nell'intitolazione di singole lettere. La sigla (*g.m.*) indica i gruppi musicali, che nel saggio di Fabrizio Galvagni sono citati come autori o interpreti.

- | | |
|--|---|
| a Prato, Giovanni Battista 291 | Albertini, Stefano 270n |
| Abardo, Rudy 320n | Alberto Magno, santo 133 |
| Abate, Filomeno 232 | Albini, Achille 197 |
| Abbé, Joye 578n | Albini, Giuseppe 113 |
| Abeni, Luigi 344n, 348, 361, 365 | Albrighi, Giovanni 265n |
| Achmatova, Anna 468n, 485n | Aleandri, Emelise 274n |
| Acosta, Boris 611 | Aleardi, Aleardo (Gaetano Maria) 198n |
| Adamo, Giovanni 19n | Alessandro VI, papa 51 |
| Adenis, Édouard 451 | Alessio, Giovanni 19n |
| Adenis, Eugène 451 | Alfieri, Vittorio 192, 200n, 201n, 237, 338n |
| Adler, Gerhard 423n | Alighieri (famiglia) 57 |
| Adler, Victor 309n | Alighieri, Pietro 161, 644-645 |
| Affre, Denis-Auguste 222n | Allasia, Clara 97n, 462 |
| Agosti, Silvano 597-598 | Allegri, Mario 83n, 105n, 111n, 160n, 163 e n, 268n, 292n, 649, 652 |
| Agostino (Aurelio Agostino), santo 336, 413, 523n, 525-526 | Almerini, Achille 274n, 281 |
| pseudo Agostino 134 | Ambrosi, Giovanni 97n |
| Alano di Lilla 132 | Amiel, Jon 609 |
| Alatri, Paolo 342n, 343n, 388n | Ammiano Marcellino 78 |
| Albanese, Gabriella 72n | Amoroso, Giuseppe 212n |
| Albertazzi, Giorgio 596, 647 | |

- Anassimandro 129
 Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla) 541-542 e nn
 Andreoli, Annamaria 119n, 363n, 379n, 388n
 Angela, Alberto 355n
 Angela, Piero 597
 Angeli, Diego 26 e n
 Angelucci, Angelo 392
 Angelucci, Laura 565n
 Angiò d' (famiglia) 59n
 Angiò, Carlo Roberto d', principe di Salerno e, come Carlo I, re d'Ungheria 59, 310
 Angiò, Carlo II d', re di Sicilia e poi di Napoli 46, 53, 59-60, 174
 Angiò, Carlo Martello d' 59
 Angiò, Ludovico d' 59n
 Angiolieri, Francesco (detto Cecco) 497n
 Angiulli, Andrea 233
 Ansermet, Ernest 420-421n, 423
 Antcliffe, Herbert 457n
 Antonelli, Giovanni 156, 159
 Antonelli, Quinto 297n, 302n, 306n, 315n
 Antonibon, Pasquale 276n
 Antonini, Sandro 343n
 Antonio eremita, santo 526
 Antonioni, Michelangelo 491
 Apollonio, Annibale 294n, 299
 Apollonio Discolo 133
 Aracil, Alfredo 499n
 Arambel Guíñazú, María Cristina 425n
 Archimede 629
 Ardigò, Roberto 233, 236
 Arfini, Maria Teresa 460, 462, 467n
 Argiolas, Pier Paolo 428n
 Ariosto, Ludovico 240, 445
 Aristifilo 523
 Aristotele 61, 72 e n, 90-93, 127, 129-133 e n, 136n, 137n, 160
 Armalite (*g.m.*) 498
 Arnaldi, Girolamo 59n
 Arnaudo, Marco 439n, 460
 Arnaut, Daniel 418n
 Aroux, Eugène 193n
 Arrivabene, Ferdinando 175
 Artale, Elena 13n
 Artaud de Montor, Alexis-François 188n, 189n
 Artoni, Claudia 553n
 Artoni, Daniele 553n
 Artoni, Paola 555n, 565n
 Artuffo, Riccardo 587n
 Asaf'ev, Boris Vladimirovič 469 e n
 Ascenzi, Anna 270n
 Aschieri, Elena 216n, 191n
 Ascoli, Graziadio Isaia 14 e n
 Asor Rosa, Alberto 104n, 155n
 Astrid (v. Lucchesi, Stephanie Astrid)
 Atlantis 2001 (*g.m.*) 498
 Attenborough, David 597
 Audeh, Aida 207n, 460
 Auden, Wystan Hugh 473n
 Audenino, Patrizia 261n
 Audisio, Felicità 343n
 Auerbach, Erich 442 e n, 460, 641-642 e n
 Auzzas, Ginetta 67n
 Averroè 132n
 Avicenna 133
 Ayerza de Castilho, Laura 430n
 Baccelli, Alfredo 319 n, 342
 Bacchin, Elena 376n
 Bacci, Orazio 323-324 e nn, 330-332 e n, 341n, 376n, 383n, 393n
 Baccini, Sophya 498
 Bach, Johann Sebastian 471n
 Bacilieri, Paolo 615n
 Badoglio, Pietro 377
 Baeza, Ricardo 421
 Baffetti, Giovanni 67n
 Baffico, Giuseppe 354n
 Baglioni, Gentile 513n

- Baioni, Massimo 97n, 263n, 287n
 Balašov, Nikolaj Ivanovič 469n
 Balbo, Cesare 202, 237
 Baldacci, Luigi 208n, 209n, 215-217 e nn
 Baldelli, Ignazio 14-15 e nn, 20
 Baldini, Antonio 647
 Baldini, Michele 499
 Baldo, Giuseppe 642
 Baldo, Tommaso 305n, 313n
 Balduino, Armando 158n, 160n
 Ballerini, Luigi 17n
 Ballini, Pier Luigi 323n
 Bal'mont, Konstantin Dmitrevič 467n
 Balthasar, Hans Urs von 413 e n
 Balzac, Honoré de 308
 Bandini, Fernando 102 e n
 Baños Orellana, Jorge 434 e n
 Banti, Alberto Mario 261n
 Banti, Athos Gastone 354n
 Bantock, Granville (Gramville) 457-458
 Baracca, Francesco 364, 374
 Barański, Zygmunt Guido 44, 133
 Baraš, Elena Vladimirovna 473n
 Barausse, Alberto 270n
 Barbagallo, Corrado 265n
 Barberis, Lorenzo 620 e n
 Barbi, Michele 49n, 76, 321-322, 329n, 341n, 378 e n, 393n
 Barbieri, Carlo 159
 Barbieri, Paolo 553-567 e nn
 Barbusse, Henri 319
 Baretti, Giuseppe 580
 Barolini, Antonio 283n
 Barolini, Teodolinda 283n, 407
 Barone, Francesco 163
 Baroni, Giorgio 108n
 Barozzi, Niccolò 158 e n
 Barsotti, Carlo 274n, 276, 278-279 e nn, 286-287n
 Bartali, Gino 593
 Barthes, Roland 640
 Bartuschat, Johannes 59n, 555n
 Baruffaldi, Luigi Antonio 220-221 e n, 225-226, 229
 Baruzzo, Enrico 177n
 Barzizza, Isa 593
 Basaglia, Franco 598
 Basaldúa, Héctor 420n
 Battaglia, Felice 79n, 187n
 Battisti, Carlo 19n
 Battisti, Cesare 302, 306-307 e n, 309-311 e nn
 Battistini, Andrea 101n
 Battura, Arturo 82n
 Baudelaire, Charles 470n, 495-496n
 Baudo, Pippo 649
 Baur, Ferdinand Christian 234
 Bayle, François 465n
 Bazzini, Antonio 457
 Beatles (v. The Beatles, *g.m.*)
 Beato Angelico 414, 509
 Beaune, Philibert 202n
 Beauvoir, Simone de 426
 Bechelloni, Antonio 261n
 Becker, Nikolaus 191n
 Beethoven, Ludwig van 455
 Beksiniński, Zdzisław 556
 Belgioioso, v. Trivulzio
 Belij, Andrej Nikolaevič 467n, 468n
 Bellanger, Claude 209n
 Bellezza, Paolo 79n, 89n
 Belli, Giuseppe Gioachino 134n
 Bellini, Lorenzo 388-389
 Bellocchio, Marco 598
 Bellomo, Saverio 22n, 23n, 68n
 Belloni, Gino 321n
 Bellotti, Felice 215n
 Bellotto, Eugenio 285
 Bellotto, Francesco 444n, 445n, 460
 Beltrami, Luca 382 e n
 Belza, Igor' Fëdorovič 466n
 Bembo, Bernardo 528n
 Bembo, Pietro 17
 Benci, Angelo 232

- Bene, Carmelo 648
 Benedetto, Luigi Foscolo 337 e n, 339 e n
 Benelli, Sem 320n, 342n, 343-350 e nn,
 352-354 e nn, 361 e n, 377
 Benetti, Attilio 351 e n
 Benigni, Roberto 649-650
 Bennardo, Michele 82n
 Benoni, Antonio 233n
 Bensa, A.M. 231
 Benucci, Alessandro 616 e n
 Benussi, Cristina 108n
 Benvenuti, Sergio 293n, 305n
 Benvenuto da Imola 55n, 645
 Berardi, Giuseppe 578-579
 Berchet, Giovanni 243n
 Berenini, Agostino 318-320, 345, 353-
 354n
 Berio, Luciano 464n
 Berisso, Marco 488 e n
 Bernardi, Amy Allemand 269n, 275
 Bernardi, Jacopo 83n, 107n, 150, 156,
 158n, 661
 Bernardi Perini, Giorgio 120n
 Bernardini, Aldo 276n, 570-572 e nn,
 577n, 580n, 582n, 592n
 Bernardini, Giovanni 160
 Bernardini Mazzolla, Piero 524n
 Bernardo di Chiaravalle (Bernard de
 Fontaine), santo 413
 Bernardo Silvestre (Bernardo di Tours) 132
 Bersezio, Vittorio 207n, 208n, 211 e n
 Berta, Giovanni 368
 Berté, Monica 434n, 539n
 Bertelli, Paolo 553n, 555n, 565n
 Berthelot, Marcellin 234
 Berti, Giampietro 177n
 Berti, Jacopo 216n
 Bertini Malgarini, Patrizia 14n, 275
 Bertini, Francesca (v. Seracini Vitiello,
 Elena)
 Bertoldi, Giovanni (Giovanni di Serravalle)
 103
 Bertolini, Francesco 465, 571, 573, 577,
 655
 Besutti, Paola 441n, 460
 Betteloni, Vittorio 634n
 Bettinelli, Saverio 192-193n, 228n
 Biagi, Guido 325, 343-344, 347n, 352,
 354n, 361, 379, 382-383n, 393n
 Bianchetti, Giuseppe 157-158 e n
 Bianchi, Roberto 341n, 354n, 358n
 Biasutti, Gaetano 344n
 Biedenfeld, Ferdinand 443
 Biggio, Fabrizio 610
 Bigi, Emilio 24 e n
 Bioletto, Angelo 616, 625-631 e nn, 633
 Biondi, Giuseppe Gilberto 101n, 103 e n
 Biondi, Marino 317
 Bioy Casares, Adolfo 438n
 Birk, Sandow 610
 Bissoli, Francesco 182n, 454n, 457n,
 460, 463n
 Bistarelli, Agostino 261n
 Bjalik, Michail 476-477 e nn
 Black Jester (*g.m.*) 495-496
 Blackton, James Stuart 569-570 e nn, 572
 Blake, Sarah 523n
 Blake, William 555 e n
 Blanc, Ludwig Gottfried 93, 323n
 Blanc-Chaléard, Marie-Claude 269n
 Blasetti, Alessandro 589
 Blau, Édouard 450
 Bloch, Ernst 598
 Blok, Aleksandr Aleksandrovič 467n,
 469-471 e nn, 485
 Bloom, Harold 25 e n
 Bobet, Louison 593
 Boccaccio, Giovanni 58 e n, 98, 192,
 229, 336, 414, 537 e n, 541-543,
 547, 551, 590, 602, 644-645
 Boccoardo, Giovanni Battista 644n
 Bocconi, Giorgio 644n
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino
 81, 127, 132

- Boggio, Pier Carlo 208, 513
 Boileau-Déspreaux, Nicolas 231
 Boito, Arrigo 455 e n, 459
 Bombacci, Nicola 342n
 Bonadonna Russo, Maria Teresa 197n
 Bonagiunta da Lucca (v. Orbicciani, Bonagiunta o Bonaggiunta) 75
 Bonaiuti, Alarico 341
 Bonaparte, Napoleone (v. Napoleone I Bonaparte)
 Bonaparte, Carlo Luigi Napoleone (v. Napoleone III)
 Bonaventura, Arnaldo 345n, 445n, 453 e n, 460
 Bonavino, Cristoforo 236
 Bonazza, Marcello 221n, 290n
 Bonelli, Luigi 320n, 397n, 589
 Bonelli, Sergio 556, 623, 625
 Bonghi, Ruggero 115n, 234, 264, 304
 Bongrani, Paolo 13n
 Bonnefoit, Régine 376n
 Bonomi, Emanuele 468n
 Bonomi, Giuseppe 625n
 Bonomi, Ivano 398
 Bonvi (v. Bonvicini, Franco)
 Bonvicini, Franco 622
 Bonzagni, Aroldo 618
 Booth, Allyson 36 e n, 38n, 42 e n
 Bordelois, Ivonne 428n, 437n
 Bordiga, Giovanni 354n
 Bordini, Carlo 500
 Borges, Jorge Luis 284, 415, 419, 425 e n, 428 e n, 648, 653 e n
 Borghesani, Alfonso 530
 Borghi, Giuseppe 175
 Borghini, Vincenzo 55n
 Borgia, Rodrigo (v. Alessandro VI, papa) 51
 Borletti, Senatore 623
 Borri, Giuseppe 115n
 Bosch, Hieronymus 499, 553n
 Boselli, Paolo 347n, 360, 382 e n
 Bosetti, Giulio 648
 Bossaglia, Rossana 619n
 Bossuet, Jacques-Bénigne 224, 227-228
 Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi) 541, 543 e n, 610
 Bottiglieri, Nicola 435n
 Bottoli, Mariano 553-567 e nn
 Boudrot, Pierre 264n
 Bouguereau, William-Adolphe 557 e n
 Boulenger, Marcel 364
 Boulez, Pierre 474
 Bouterwek, Friedrich 243 e n, 258
 Boyde, Patrick 413n
 Boyer, Jean-Paul 59n
 Braccialarghe, Comunardo (pseud. di Testena, Folco) 273
 Bracco, Roberto 573n
 Bradley, Francis Herbert 30 e n, 35-37, 41-42
 Bragaglia, Carlo Ludovico 593
 Brahms, Johannes 474
 Brakhage, Stan 595
 Brambilla, Alberto 627n
 Branca, Vittore 58n, 107n, 284n
 Brancaloni, Francesca 101n, 203n, 233n
 Brandán Caraffa, Alfredo 438n
 Bravo Herrera, Fernanda Elisa 436n
 Bregoli, Maria Grazia 653
 Brenno (condottiero gallo) 174
 Brice, Catherine 263n, 276n
 Bridel, Yves 196n
 Briganti, Alessandra 115n
 Brignone, Guido 587
 Brilli, Elisa 59n
 Brisset, Pierre 212n
 Brjusov, Valerij Jakovlevič 467n
 Brocchi, Giovanni Battista 237n
 Brognoligo, Giocchino 263n
 Bronzino (Agnolo di Cosimo) 543, 546-547 e n
 Brooker, Jewel Spears 36 e n, 38n, 42 e n
 Brown, Dan 609
 Brown, William Wells 592n

- Brugnoli, Giorgio 77n, 145n
 Brunel, Raoul 451
 Brunelleschi, Filippo 636
 Brunet, Francesca 292n
 Brunetta, Gian Piero 602
 Bruni, Domenico Maria 358n
 Bruni, Enrico 513n
 Bruni, Francesco 15n, 17n, 105n, 111n, 142n, 163n, 181n, 268n
 Brunswick, Federico Augusto von 443
 Bruto Marco Giunio 28, 88
 Bruzzi, A. Leopoldo 200 e n, 207
 Bulgarini, Bellisario 440 e n, 460
 Buonarroti, Michelangelo 473, 612
 Buongiorno, Mike (Michael) 647
 Burattini, Moreno 620, 622 e n
 Burgos Jara, Carlos 428n
 Buscaino Campo, Alberto 178-179 e nn
 Busnengo, Arturo 578-579
 Buzzati, Dino 619
 Buzzi, Fortunato 355
 Byron, George Gordon 29, 192, 216 e n-217, 250, 445, 634n

 Cabanel, Alexandre 587n
 Caccia, Ettore 97n, 160n, 644n
 Cacciari, Massimo 237 e n, 245 e n
 Cadorna, Luigi 377
 Caesar, Michael 448n, 460
 Cage, John 474
 Caggianelli, Joe 503-504n
 Caillois, Roger 423-424n, 429, 433
 Caix, Napoleone 234
 Čajkovskij, Modest 449n
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 457, 467, 470n
 Calamai, Clara 589
 Calboli, Gualtiero 102n
 Calcidio 93, 132
 Calogero, Fiorenza 502
 Calvino, Italo 145n
 Calvino, Vittorio 590
 Camarrano, Salvatore 449

 Camerini, Eugenio 212n
 Camoens, Luís de 102
 Campanella, Raffaele 284n
 Camus, Albert 423n, 429 e n, 434n
 Canale, Gianna Maria 589
 Canali, Luca 114
 Candeloro, Giorgio 319n, 346n
 Canderani, Emma 207n, 211n
 Candiani, Francesco 266
 Cangrande della Scala (v. Della Scala, Cangrande)
 Cannas, Andrea 628n
 Canneti, Caterina 321n
 Cantatore, Lorenzo 101n
 Cantù, Cesare 161 e n, 261n
 Cantù, Ignazio 156, 225
 Capecchi, Giovanni 262n
 Caporali, Cesare 439n
 Cappa, Innocenzo 354n
 Cappabianca, Alessandro 605-606n
 Capparelli, Filippo 266n
 Cappellano, Andrea 417n
 Cappelli, Giuseppe 266
 Cappiello, Leonetto 618
 Capponi, Gino 156, 170 e n, 214, 376n, 395n, 396
 Cappuccini, Giulio 327
 Caprai, Federico 497
 Carabelli, Enrico 596n
 Caracristi, Luca 305n, 313n
 Caramba (v. Sapelli, Luigi)
 Carbone, Giunio 323n
 Carcano, Giulio 156
 Carducci, Giosue 98, 100, 102, 109, 111-112, 156, 215 e n, 264, 276n, 310-313, 318, 379n-380, 392
 Carducci, Vincenzo 547n
 Caretti, Lanfranco 379n
 Carini, Claudio 650
 Carini, Giacinto 200n
 Carlo Alberto di Savoia-Carignano, re di Sardegna 310

- Carlo Magno, imperatore 170
Carnevale, Nancy 275n
Carnieletto, Matteo 290n
Carnovale, Luigi 276 e n, 279 e n
Caro, Annibale 113
Caro, Marc 609
Carpenter, John 557
Carpi, Giovan Battista 620
Carpi, Leone 272
Carrai, Stefano 68n
Carrara, Francesco 156
Carraro, Tino 647-648
Carravetta, Peter 283n
Carrer, Luigi 159
Carrer, Paolo 449n
Carron, Delphine 59n
Caruso, Enrico 288
Caruso, Maria Grazia 196 e n
Casadio, Gianfranco 276n
Casali, Antonio 341n
Casaro, Aurora 634n
Casartelli, Luigi Carlo 79n, 89n
Casel Rossetto, Luca 441n, 449n, 460
Casella, Mario 322, 328n, 337 e n, 341n
Caserini, Mario 571, 580-581 e n
Casini, Tommaso 76
Castaigne, André 587n
Castaldini, Alberto 233n, 461
Castañón, Adolfo 429n
Castellazzo, Luigi 236
Castellucci, V.A. 274
Castiglia, Benedetto 231-232
Castravilla, Ridolfo 16n
Castro, Silvio 284n
Castronovo, Valerio 208n
Catellacci, Antonio 104
Catelli, Nicola 622
Catelli, Nora 412n
Catelli, Valentina 547n
Cauvet, Alfred 231
Cavalcanti, Guido de' 145n, 255n
Cavalchini, Rinaldo da Villafranca 644
Cavedoni, Venanzio Celestino 163, 168 e n-169
Caviglia, Enrico 377
Cavour, Camillo Benso conte di 202, 208-209, 267, 506
Cecchi, Aristodemo 206-207 e nn, 229
Cecchi, Emilio 353n
Cecchini, Enzo 57
Cecchini, Simone 487-488n, 497
Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili di Simeone) 414
Cellini, Mariano 150
Centofanti, Silvestro 156n
Cenzatti, Gemma 203 e n
Ceragioli (Caragioli) Fiorioli, Bianca 221n
Cerasi, Laura 320n
Cerchi, Vieri de' 376
Cereseto, Giovanni Battista 237, 249 e n
Cerezzano, F. 449n
Cerini, Matteo 26 e n
Cerquetti, Alfonso 392
Cervera Salinas, Vicente 435n
Cesare Gaio Giulio 28, 88
Cesari, Antonio 80 e n
Cesari, Francesco 467n
Cetrangolo, Enzo 114
Cetto, Adolfo 293 e n
Charlet, Louis 209n
Châteaubriand, François-René de 192
Checchi, Andrea 590
Cherchi, Paolo 283n
Cherry Five (*g.m.*) 500
Chiala, Luigi 199, 213
Chiappelli, Alessandro 354n, 383n, 393n
Chiara d'Assisi (Scifi, Chiara), santa 50
Chiarini, Cino 25
Chiavacci Leonardi, Anna Maria 70n
Chiecchi, Giuseppe 55n
Chierchini, Giulio 620
Chiesa, Mario 79n
Chiesa, Paolo 71n, 72n
Chimenti, Pietro 319n

- Chini, Galileo 361, 365, 368
 Chiodo, Sonia 434n, 539 e n, 541n
 Chiovenda, Tito 79n
 Chisholm, Erik 466n
 Chlodovskij, Ruf Igorevič 469n
 Ciampini, Raffaele 107n, 111 e n, 118n, 163n, 180n, 216n
 Cian, Vittorio 209n, 213n, 347n
 Ciano, Galeazzo 286n
 Ciardi, Roberto Paolo 206n
 Ciarlantini, Franco 275
 Cibrario, Luigi 156
 Cicala, Roberto 79n
 Cičerin, Georgij Vasilevič 388n
 Cicerone Marco Tullio 133-134, 136 e n, 235n, 511, 512n
 Čigareva, Evgenja Ivanovna 473n
 Ciociola, Claudio 321n
 Cioffari, Vincenzo 283n
 Cirillo di Alessandria, santo 93
 Ciuffoletti, Zeffiro 342n
 Claudel, Paul 428 e n
 Claveau, Anatole 230
 Claver Gold (*g.m.*) (v. Daycol, Emidio Orsini)
 Clementi, Francesco 17n
 Clurgì (v. Bonelli, Luigi)
 Cock, Hieronymus 544
 Cocteau, Jean 433
 Codignola, Arturo 354n
 Coelho, Margarita 435n
 Coffer, Antonio 297
 Coglievina, Leonella 379n
 Cola di Rienzo (Nicola di Lorenzo Gabrini) 73n
 Colangeli, Giorgio 651
 Collodi (v. Lorenzini, Carlo)
 Colmo, Eugenio 618-619
 Colomb de Batines, Paul 103 e n, 448 e n, 460
 Colombini Molino, Giulia 180n
 Colombo, Cristoforo 276
 Colombo, Michele 262
 Colossus Project (*g.m.*)
 Colque, Teresa 435n
 Coluccia, Chiara 13n
 Comisso, Irene 467n
 Compagni, Dino 151
 Conati, Marcello 459n, 461
 Confidati, Luigi 444n
 Consolo, Errnesto 345n
 Consorzio Acqua Potabile (*g.m.*) 498
 Constant, Alphonse-Louis 190
 Conti, Fulvio 97n, 287n, 318n, 354n, 364n, 646
 Contini, Gianfranco 355, 648
 Contini, Milena 104
 Contrappunto Project (*g.m.*) 498
 Cook, Victor 611n
 Cooper, Richard 445n, 448n, 461
 Coppedè, Adolfo 361, 365
 Corbino, Orso Mario 375, 398-399n
 Corbucci Zanobi, Leonardo 609
 Cordara, Carlo 345n
 Cordiferro, Riccardo (v. Sisca, Alessandro)
 Corinaldi, Michele 231
 Corneille, Pierre 224, 227-228
 Corniani de Moll, Giovanni Battista
 Corona, Adrian 610
 Corradi, Gian Luca 342n
 Corrado, Omar 420n
 Corriero, Emilio Carlo 237n
 Corsini, Filippo 361
 Corsini, Giuseppe 151, 154
 Corsini, Umberto 299n, 300n, 313n
 Corte Aulica (*g.m.*) 498
 Cortese, Ennio 70n
 Corvaglia, Ennio 175n
 Coselschi, Eugenio 369 e n
 Cosmo, Umberto 97n
 Costa, Paolo 175, 237
 Costabile, Francesco 444n
 Costantini, Rinaldo 341n
 Costantino I, imperatore 71

- Costanza d'Altavilla (Costanza I di Sicilia),
regina 54
- Côté-Lapointe, Simon 611
- Cottafavi, Vittorio 596
- Cottignoli, Alfredo 307n, 530n, 531n,
536n, 538n, 539n, 541n, 544n
- Cottini, Giacomo 80n
- Cotugno, Alessio 96n
- Cotugno, Anna Maria 488n
- Counson, Albert 208n
- Court (*g.m.*) 498
- Cracco, Giorgio 57n
- Crasso Marco Licinio 77
- Crast, Antonio 647
- Crichton, Michael 555n
- Crispi, Francesco 305
- Cristiani, Marta 413n
- Cristo (v. Gesù Cristo)
- Cristofano di Papi dell'Altissimo 544 e n,
546n, 547n, 548
- Croce, Benedetto 210n, 234-236 e nn,
243n, 258, 317-320 e nn, 322n, 339n,
343n, 346n, 348-357 e nn, 359-360 e
nn, 364, 375n, 379n, 394, 396n,
397-402 e nn, 458 e n, 502, 573n
- Croisille, Christian 197n, 202n
- Crovi, Luca 555n-556
- Curtius, Ernst Robert 132n
- Curtiz, Michael 589
- Curto, Carlo 79n
- Czinner, Paul 582
- D'Accurso, Eduardo 582
- D'Amato, Joe (v. Massaccesi, Armando)
- D'Angelo, Carlo 647
- D'Annunzio, Gabriele 41, 98-99, 101 e
n, 119n, 215n, 279n, 308, 342-343n,
362-374 e nn, 376, 378-388 e nn,
390, 449, 587, 619, 646
- D'Annunzio, Gabriele Maria, detto
Gabiellino 583
- D'Aquino, Carlo 104
- D'Ollone, Max 451
- D'Uva, Alessio 623
- Da Câmara Cascudo, Luis 285
- Da Ponte, Agostino 262 e n
- Da Ponte, Lorenzo 262-263 e n
- Da Rocha Gibson, Monteiro 284n
- Daal (*g.m.*) 498
- Dacos, Nicole 517-518n, 522-523 e nn,
526 e n
- Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean 417
- Dalbani, Carlo 584
- Dalì, Salvador 553
- Dall'Ongaro, Francesco 231
- Dalla Piazza, Gaetano 104, 113
- Dallapiazza, Michael 467n
- Daly, Thomas Augustin 273
- Dami, Luigi 344n
- Damiani, Gigi 280 e n
- Danelon, Fabio 96n, 268n
- Daniel, Arnaut 33, 418n
- Daniele, Pino 503
- Danielsson, Tage 598
- Daru, Pierre-Antoine 191n
- Darwin, Charles 234
- Daycol, Emidio Orsini (Claver Gold, *g.m.*)
504
- Dazzi, Pietro 154
- De Michelis, Cesare Giuseppe 467
- De Ambris, Alceste 372 e n-373
- De André, Fabrizio 492
- De Benedictis, Angela 263n
- De Carolis, Adolfo 362, 371n, 380n,
385, 386
- De Ceresa, Ferruccio 648
- De Felice, Renzo 342n, 363-364 e nn,
372n, 373n, 388n
- De Feo, Francesco 200n, 395n
- De Feo, Luciano 347 e n
- De Francovich, Massimo 648
- De Grazia, Victoria 286n
- De Gubernatis, Angelo 150, 170 e n, 454
- De Jordis, Gian Vittore 234

- De Laurentiis, Rossano 97, 103n
 De Liguoro, Giuseppe 465n, 571, 573, 577
 De Lollis, Cesare 392-393 e nn, 397-398 e nn, 401n
 De Longis, Rosanna 268n
 De Luca, Iginio 208, 199n
 De Luca, Stefano 268n
 De Lucia, Paolo 82n
 De Marchi, Ernesto 375n
 De Marco, Giuseppe 262n
 De Martino, Domenico 321n
 De Marzo, Matteo 634n
 De Mauro, Tullio 14 e n, 20 e n
 De Nardis, Stefania 264n
 De Oliveira, Manoel 604
 De Pasquale, Michele 651
 De Rossi & Bordini (*g.m.*) 498
 De Ruggiero, Antonio 290n
 De Ruva, Francesco 617
 De Sanctis, Francesco 112, 187 e n, 201n, 231, 236, 411 e n, 458n, 461
 De Scalzi, Vittorio 492
 De Sica, Vittorio 433n
 De Tipaldo, Emilio Amedeo 159n
 De Titta, Cesare 101 e n
 De Visiani, Roberto 156
 De Vito, Roberto 319n
 De Witte, Johann Heinrich 84n, 93, 104, 113 e n, 175, 237
 Debussy, Claude 430-431
 Degli Esposti, Piera 650
 Degli Uberti, Farinata (Degli Uberti, Manente) 52, 57
 Degli Uberti, Fazio 336
 Del Beccaro, Guido 377n
 Del Buono, Sebastiano 361
 Del Campo, Conrado 449n, 457
 Del Colle, Ubaldo Maria 582
 Del Fabro, Enrico 383n
 Del Lungo, Isidoro 25, 76, 154, 170n, 320 e n, 324-326 e nn, 331-332 e n, 343 e n, 347-350 e nn, 352, 354n, 361-362, 365-368, 376-378, 380 e n, 382-387 e nn, 389, 391-397 e nn
 Del Lungo, Romilda 324n
 Del Ponte, Giovanni 536n
 Delcorno, Carlo 67n
 Delitala, Michele 210 e n
 Dell'Aira, Alessandro 279n
 Dell'Otto, Gabriele 623
 Dell'Utri, Marcello 197n
 Della Casa, Giovanni 107
 Della Faggiuola, Uguccione 57n, 139, 175
 Della Peruta, Franco 208n
 Della Rovere (famiglia) 513-514
 Della Rovere, Domenico 514n, 517-518, 524
 Della Rovere, Francesco (Sisto IV, papa) 513-515, 612
 Della Rovere, Giorgio 513-514
 Della Rovere, Girolamo Basso 514
 Della Rovere, Giuliano (Giulio II, papa) 514
 Della Rovere, Marco Vigerio 514n
 Della Scala, Cangrande 44n, 84, 180, 408n, 550n
 Della Scarperia, Cosimo 104
 Della Tosa (famiglia) 51 e n
 Della Tosa, Cianghella 51n
 Della Tosa, Rossellino 51
 Della Tosa, Rosso 51
 Della Valle, Guglielmo 513
 Della Valle, Valeria 19
 Della Vigna (Delle Vigne), Pier 21, 23
 Demattè, Enrico 158n
 Des Cognets, Jean 196n
 Deschamps, Bénédicte 267n, 268n, 277n
 Desiderio (re longobardo) 618
 Dessì, Rosa Maria 67n
 Devoto, Giacomo 339-340 e n
 Di Biase, Carmine 160n
 Di Giannatale, Fabio 173n, 187n, 207n, 261n, 262n
 Di Nardo, Michele 97n, 160n

- Di Palo, Nicola 492n, 493
 Di Preta, Antonio 158n, 339-340 e nn
 Di Rienzo, Eugenio 264n, 265n
 Diacciati, Silvia 434n
 Dian, Luigi 266
 Diaz, Armando 279n
 Dickens, Charles 628
 Diggins, John Patrick 287n
 Dionigi di Alicarnasso 133
 Dionigi l'Areopagita 413
 ps. Dionigi l'Areopagita 133, 144n
 Dionigi, Ivano 120n
 Dionisotti, Carlo 105n, 155-156n, 261n,
 317-318n, 355n, 357n, 377n
 Disa, Mike 611
 Disney, Walter Elias 573n, 627
 Distefano, Giovanni Vito 628n
 Dittersdorf, Carl Ditters von 443
 Domenghini, Anton Gino 626
 Domenico di Michelino (Domenico
 di Francesco) 541n
 Domínguez, Nora 416n
 Dominicis, Armando 79n, 81n,
 83-84 e nn, 86, 89n, 93 e n, 107
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto
 Bardi), detto 512, 514
 Donati (famiglia) 48
 Donati, Buoso di Vinciguerra 48, 49n
 Donati, Corso 49n, 51 e n, 55, 60
 Donati, Forese 48, 52, 55
 Donati, Giuseppe 344
 Donati, Piccarda 51
 Donati, Sabina 269n
 Donati, Simone 49n
 Donato (Aelius Donatus) 77 e n-78
 Donato, Maria Monica 539-542 e nn
 Donizetti, Gaetano 444 e n-446, 449,
 452, 456n, 458
 Donne, John 26 e n
 Dordi, Carlo 294n, 299
 Doré, Paul Gustave Louis 208, 435,
 491, 499, 560 e n, 573, 579, 585,
 587n-589, 607, 610, 615, 622, 628,
 634-635, 637n-640
 Dorigoni, Silvio 294n
 Dossi, Sandro 620-621
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 467n
 Dović, Marijan 261n
 Dovizi da Bibbiena, Bernardo 522
 Drieu La Rochelle, Pierre Eugène 415n,
 423-424n, 426, 428-429, 432
 Dubard, Frédérique 186n
 Duby, Georges 423
 Duggan, Christopher 264
 Dumas, Alexandre padre 201n, 207
 Dupré, Giovanni 159, 376n
 Durante, Francesco 274n, 283, 441n
 Duse, Eleonora 449

 Eco, Umberto 502, 555n, 590, 616
 Edison Studio (*g.m.*) 465n
 Ėjzenštejn, Sergej 573n
 Elgue-Martini, Cristina 435n
 Eliot, Thomas Stearns 25-31 e nn,
 33-41 e nn, 409n, 464n, 644 e n, 652
 Elisaveta, Petrovna, imperatrice
 di Russia 466
 Ellero, Diego 72n, 73n
 Éluard, Paul 433
 Elwert, Theodor W. 113n
 Empedocle 515 e n
 Enrico VI di Hohenstaufen, imperatore 54
 Enrico VII di Lussemburgo, imperatore 58
 Enríquez, Mariana 438n
 Eraclito 129
 Ermete Trimegisto 516
 Errera, Rosa 341n
 Esposito, Enzo 323n
 Euansghelion (*g.m.*)
 Euclide 629
 Evangelisti, Enrico 506
 Evtjušina, Stanislava 474n, 475n, 476n,
 485n
 Ezechiele 512, 526-527

- Fabbri, Gualtiero 580
 Fabullo (Famulo) 523
 Faccani, Remo 471n
 Faccioli, Carlo 634n
 Falconi, Carlo 234n
 Falconieri, John Vincent 27-28 e n
 Faldella, Giovanni 217n
 Falena, Ugo 572
 Fanfani, Pietro 179n
 Fantasio (v. Artuffo, Riccardo)
 Fapanni, Francesco Scipione 177n
 Farina, Erika 553n
 Farina, Marcello 301-302n
 Faruffini, Federico 159
 Fasola, Bruno 547n
 Faustini, Gianni 292n
 Fauvety, Charles 190
 Faveravola (*g.m.*) 498
 Fay, Edward Allen 335
 Fedele, Pietro 583
 Federico II (Federico Ruggero
 di Hohenstaufen), imperatore 23,
 54, 55, 275
 Federico II d'Aragona, re di Sicilia 76
 Felgine, Odile 430n
 Felici, Isabelle 280-281n
 Fellini, Federico 602
 Fenzi, Enrico 55n, 550n
 Fera, Vincenzo 102n, 103n
 Ferrandi, Maurizio 296n
 Ferrari, Carlotta 454
 Ferrari, Costanzo 201 e n
 Ferrari, Giuseppe (Joseph) 462
 Ferrari, Riccardo 294n
 Ferraù, Giovanni 104n
 Ferrazzi, Giuseppe Jacopo 97, 103-104
 e n, 150, 443n, 448, 461
 Ferri, Enrico 309, 354n
 Ferrigni, Mario 451n, 461
 Ferro, Martino 610
 Ferroni, Giulio 119 e n
 Ferrucci, Francesco 400
 Fiammazzo, Antonio 323n
 Fichte, Johann Gottlieb 237n, 246
 Ficino, Marsilio 73 e n, 523 e n
 Ficocelli, Giovanni Alberto 234n
 Figliuolo, Bruno 265n
 Filalete (v. Giovanni di Sassonia, re)
 Filippi, Niccolò 6
 Fioravanti, Gianfranco 72n
 Fiorentino, Pier Angelo 207
 Fiorilla, Maurizio 434n, 539n
 Fiorioli, Eusebio 199, 221n
 Firsov, Philip 485n
 Firsova, Alissa 485n
 Firsova, Elena Olegovna 485n
 Fitzgerald, John J. 277n
 Flamini, Francesco 382n
 Flaxman, John 555n
 Fleming, Leonor 284n
 Florimo, Francesco 459
 Fo, Alessandro 114n
 Foà, Arnolfo 647-648
 Fodale, Paolo 452 e n-454
 Fongaro, Stelio 290n
 Foresi, Raffaello 203, 205-206 e nn, 229,
 232
 Forgues, Emile-Daurand 226
 Fortunato, Federica 467n
 Foscolo, Ugo 98, 102, 217, 237, 261 e n,
 446-447 e nn, 461, 642
 Fosi, Irene 263n
 Foulds, John 466n
 Fournier-Finocchiaro, Laura 261n
 Fox, William 584
 Frabotta, Biancamaria 430n
 Fraccaroli, Giuseppe 92n
 Fradeletto, Antonio 354n
 Francesca da Rimini (o da Polenta) 570
 Franceschini, Italo 290n
 Francesco da Barberino 550n, 644
 Francesconi, Pier Emilio 634n
 Franchi, Ausonio (v. Bonavino,
 Cristoforo)

- Francillon, Roger 196n
 Francioli, Armando 590
 Françon, Marcel 206n
 Frank, Waldo 424n, 427
 Franken, Rose 588
 Fransoni, Domingo 174 e n
 Fransoni, Luigi 222n
 Franzina, Emilio 259n, 260n, 262n,
 267n, 268n, 269n, 277n, 280n, 290n
 Frassetto, Fabio 530 e n, 532-533 e n,
 536, 538-539 e nn, 541, 544, 549
 Frazetta, Frank 557
 Freda, Riccardo 587n, 589, 592
 Freud, Sigmund 432
 Friederich, Werner P. 208n
 Frigo, Gianfranco 237n, 243n
 Frontini, Luigi 354n
 Frosini, Giovanna 14n, 321n
 Froud, Brian 557
 Frullani, Emilio 150, 209n
 Fubini, Mario 355n
 Fucini, Renato 354n
 Fuller, Samuel 605n
 Fumagalli, Edoardo 69n
 Funghi, Maria Serena 384n
 Furlan, Francesco 73n
 Furlan, Loris 495
 Füssli, Johann Heinrich 554-555n
- Gabelli, Aristide 233
 Gàbici, Franco 530n
 Gaburo, Kenneth 465n
 Gadaleta, Ludovico Maria 82n, 85n,
 86n, 108n
 Gaeta, Franco 65n
 Gaggi, Adaauto 444n
 Gaido, Domenico 583
 Gaimari, Giulia 261n, 413n
 Galbiati, Giovanni 97n
 Galilei, Vincenzo 444-445
 Galletti, Alfredo 347n
 Gallo, Claudio Massimo 625n
- Gallo, Francesco Maria 505-506
 Gallucci, Leonardo 496
 Gamba Ghiselli, Carlo 343
 Gambarin, Giovanni 158n
 Gamberale, Leopoldo 100 e n
 Gandiglio, Adolfo 101-102
 Gandini, Giuseppe 159
 Gandino, Giovanni Battista 102
 Garamond (*g.m.*) 498
 Garbari, Maria 294n, 299n, 304n, 308n
 Garbasso, Antonio 354n, 358, 360, 362,
 366, 369-377 e nn, 399n
 Garelli, Paolo 231
 Garfagnini, Gian Carlo 107n
 Gargano, Giuseppe Salvatore 354n
 Gargano, Saverio Guglielmo 26 e n
 Gargano, Trifone 488n
 Garibaldi, Giuseppe 266, 276, 287n
 Garibaldi, Vittoria 509n
 Gaspa, Pierluigi 621n
 Gaspari, Antonio 266
 Gasparotto, Luigi 354n
 Gassman, Vittorio 649
 Gatterer, Claus 297n
 Gatti, Giuseppe 85 e n, 89, 91n
 Gaudioso, Teresa 207n
 Gayet de Césena, Sébastien 190-194 e nn,
 197
 Gazzoletti, Antonio 212
 Genette, Gérard 290n
 Gennarelli, Achille 230
 Gentile, Giovanni 337 e n, 360, 392n,
 394-401 e nn
 Gentilini, Augusto 197-198 e nn
 Gerbi, Ernesto 279n
 Gerome, Jean Léon 587n
 Gersternberg, Heinrich Wilhelm 443
 Gessner, Salomon 217
 Gesù Cristo 88, 126, 152, 235n, 604
 Gheno, Vera 275
 Ghidetti, Enrico 97n, 107n, 156 e n,
 321n, 355n

- Ghinassi, Ghino 13n
 Ghislanzoni, Antonio 455
 Ghivizzani, Gaetano 150, 156 e n
 Giachery, Emerico 178n
 Giacomo II, re d'Aragona 54n
 Giagnoni, Lucilla 650
 Giannelli, Luca 347n
 Gianni, Angelo 118n
 Giannone, Pietro 261n
 Giaquinta, Rosanna 471n
 Giardino, Gaetano 377
 Gibellini, Pietro 266n, 281n
 Gigante, Riccardo 372n
 Giger, Hans Ruedi 557
 Gigli, Adelaide 438 en
 Gigli, Beniamino 438n
 Gioberti, Vincenzo 155, 234, 237-240
 e nn, 242 e n-243, 245-246, 249, 251
 Giolitti, Giovanni 317, 342, 348,
 359-360, 362, 371 e n, 373 e n, 398
 Gionta, Daniela 102n
 Giordani, Pietro 158n, 293
 Giordano, Carlo 199-200 e nn, 212n
 Giorio, Maria Beatrice 287n, 288n
 Giotto (Giotto di Bondone) 292, 434,
 451n, 536, 539, 541-542, 549n, 583
 Giovagnoli, Raffaello 197
 Giovanna d'Arco (Jeanne d'Arc), santa 621
 Giovannetti, Alberto 279n
 Giovanni di Salisbury (Iohannes
 Saresberiensis) 70
 Giovanni di Sassonia, re 150
 Giovanni Paolo II, papa (Wojtyła, Karol
 Józef) 567
 Giovanni XXII (Jacques-Arnaud Duèze),
 papa 59n
 Giovanni, santo (evangelista) 512
 Giovio, Paolo 544, 547n
 Giraldi, Leo 503-504n
 Girard, René 419 e n
 Girolamo, santo 77n, 81, 126, 526
 Giuliani, Giambattista 150, 166-167 e n
 Giuliani, Luca 513n
 Giulio II, papa (v. Della Rovere, Giuliano)
 Giunta, Claudio 72n
 Giunta, Francesco 372n
 Giusti, Giuseppe 185 e n, 214-215, 218,
 222, 226
 Giusti, Renato 158n
 Gluck, Christoph Willibald 451
 Gō Nagai (v. Nagai Kiyoshi)
 Godard, Benjamin 450-451
 Godard, Jean-Luc 605 e n
 Godechot, Jacques 209n
 Goesche, Karl Friedrich 237
 Goethe, Johann Wolfgang von 217, 250,
 254, 294, 385n
 Gogol', Nikolaj Vasilevič 467n
 Golia (v. Colmo, Eugenio)
 Gollancz, Israel 25 e n
 Gombrich, Ernst 541
 Gombrowicz, Witold 427-428
 Gondola, Vasco Senatore 233n, 461
 Gonzaga (famiglia) 549, 552
 Gonzaga, Ferdinando 552
 Gonzaga, Vincenzo I 552
 Goodis, David 605
 Gori, Gianfranco Miro 101n
 Gori, Pietro 273
 Gorodezkij, Sergej Mitrofanovič 471n
 Goulding, Edmund 584
 Gozzano, Guido 618
 Gozzi, Gasparo 238
 Gramsci, Antonio 364n
 Granados, Enrique 457
 Granatiero, Francesco 266n
 Grandi, Giuseppe 305
 Graser, Giovan Battista 6
 Grasselli, Giuseppe 80n
 Gravina, Gian Vincenzo 6
 Gray, Thomas 82
 Grazioli, Giuseppe 299
 Grazzini, Antonfrancesco, detto il Lasca
 214

- Greco, Emanuele 343n, 345n, 348n, 358n, 361n
 Greenaway, Peter 597
 Greenwall (*g.m.*) 498
 Gregorio di Nissa, santo 68, 93
 Gregorio Magno, santo 413
 Grieco, Sergio 596
 Griffith, David W. 586
 Grimm, Jacob 397, 474
 Grimm Wilhelm 397, 474
 Grossi, Tommaso 211-212
 Grosso, Orlando 354n
 Grotowskij, Jerzy 647
 Groussac, Paul-François 408n, 420n
 Gruppioni, Giorgio 530n, 531n, 536n, 538n, 539n, 541n, 544n
 Gualtieri di Brienne 174
 Guarini, Alessandro 439 e n, 461
 Guarnieri, Flavio 201
 Guasti, Cesare 182, 200n, 395 e n
 Gubajdulina, Sofija Asgatovna 473n
 Guerrazzi, Francesco Domenico 156, 212, 231-232
 Guerrero, Jorge Carlos 428n
 Guetti, Lorenzo 300 e n-301
 Guglielmi, Marina 628n
 Guglielmo di Conches 132n
 Guglielmo II degli Altavilla, re di Sicilia, detto il Buono 46
 Guidi, Alessandro 263
 Guidotti, Guido 345n
 Guitera de' Bozzi, Michele 196n, 231
 Gulbransson, Olaf 618
 Gussago, Luigi 288n-289
 Gütert, Georges 284n

 Haber, Alessandro 650
 Hainsworth, Peter 43 e n
 Haller, Hermann 275
 Haller, Karl Ludwig von 86 e n, 275
 Hardouin, Jean 192-193n
 Hartungen, Christoph H. von 294 e n, 296

 Hauptmann, Gerhart 319
 Hauvette, Henri 406n, 436
 Havelly, Nicholas 448n, 460
 Hawkins, Peter S. 413n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 237 e n, 246, 249
 Heine, Henri 211, 217
 Helgason, Jón Karl 261n
 Helleu, Paul César 430n
 Hendrix, Jimi 490
 Henson, Karen 454n
 Herlitzka, Roberto 648
 Hernandez, José 273
 Hervier, Julien 424n
 Holbrook, Richard Thayer 540 e n
 Hollander, Robert 62n
 Holmés, Augusta 454
 Holmes, Oliver Wendell 634
 Howard, Ron 609
 Howe, John 557
 Howells, William Dean 263n, 634
 Huber, Florian 292n
 Hugo, Victor 217, 450, 471n
 Hull, Richard Francis Carrington 422n
 Humboldt, Alexander von 192

 Iacopo della Lana 645
 Iacopone da Todi 145n
 IJsewijn, Jozef 100
 Il Bacio delta Medusa (*g.m.*) 487, 497 e n
 Il Castello di Atlante (*g.m.*) 498
 Il Giro Strano (*g.m.*) 491
 Infante de Palacios, Santiago 200n
 Inglese, Giorgio 156n
 Irace, Erminia 261n, 262n, 263n
 Irigaray, Luce 433 e n
 Isabella, Maurizio 261n
 Ishov, Zakhar 468n, 473n
 Ivetich, Egidio 268n

 Jackson, Peter 557
 Jacob, Irène 603

- Jacopo di Cione 342n
 Jacovitti, Benito 619-620, 631n
 Jaffé, Aniela 423n
 Jahier, Pietro 345n
 Janin, Jules 201n
 Jannaco, Carmine 328n, 338n, 339n
 Jong-Sik Nam 611n
 Joplin, Janis 490
 Jovacchini, Alfonso 233n
 Jung, Carl Gustav 421-423 e n, 432

 Kadare, Ismail 7
 Kanekar, Aarati 271n
 Kant, Immanuel 246
 Kaurismäki, Aki 600
 Kaurismäki, Mika 598, 600
 Kbridge (*g.m.*) 498
 Keen, Katerine 261n
 Keldyš, Jurij Vsevolodovič 466n, 467n, 469n
 Keyserling, Hermann Alexander 422, 425-426, 428-430n
 Kholopova, Valentina Nicolaevna 474n, 475n, 478n, 479n
 Kiesowski, Krzysztof 603
 King, Peter 594
 Kipling, Joseph Rudyard 319, 425n
 Kirkup, Seymour Stocker 536, 538n
 Klein, Philip 588
 Kline, Jonathan 523n
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 217
 Koch, Carl 594
 Konchalovskij, Andrej 612 e n
 Kopper, John M. 467n, 468n, 471n
 Koussevitzky, Serge Aleksandrovič 473n
 Kraus, Franz Xaver 79n
 Kusturica, Emir 604n
 Kuttner, Stephan 70n

 La Farina, Giuseppe 170
 La Fontaine, Pietro 201n
 La Gumina, Salvatore Joseph 274n
 La Pegna, Alberto 354n
 La Penna, Antonio 103
 La Piana, Antonio 263n
 La Torre, Pasquale 17n
 Lablache, Luigi 444n, 447
 Laboulaye, Édouard-René de 212n
 Labriola, Giulia Maria 70n
 Lacaita, Giacomo Filippo 55n
 Lacan, Jacques 431-434 e nn
 Lachman, Harry 587
 Ladislao IV, re d'Ungheria 59
 Lamacchia, Saverio 182n
 Lamartine, Alphonse-Marie-Luoïs Prat de 185-232 e nn
 Lamartine, Valentine MarieGabrielle de Glans de Cessiat de 196n
 Lambruschini, Raffaello 156, 246
 Lamennais, Hugues-Félicité-Robert de 112, 114, 192, 225-226
 Landino, Cristoforo 515-516n, 528n
 Langendorf, Jean-Jacques 421n
 Lansing, Richard 464n
 Lanson, Gustave 197n
 Lanza, Franco 320n
 Lanza, Giovanni 163, 171
 Lanzetta, Letizia 101n
 Lapis, Giovanni 634
 Larguía, Susana 420n
 Lasca (v. Grazzini, Antonfrancesco)
 Lastraioli, Giuliano 368n
 Latini, Brunetto 328-329n
 Latreille, Camille 202n
 Lavagnini, Spartaco 368
 Lavia, Gabriele 648
 Lavigna, Vincenzo 459
 Lèbre, Adolphe 238
 Lebrecht, Enrico 623
 Lebrecht, Danilo (v. Montano, Lorenzo)
 Ledeen, Michael Arthur 342n
 Lee, Alan 557
 Leersen, Joep 263n
 Legouvé, Ernest 200n, 202n

- Lelli, Emanuele 101n
 Lensi, Alfredo 343, 361, 374n
 Leonardi, Lino 14, 16n, 323n
 Leonardo da Vinci 621
 Leoncavallo, Ruggero 277
 Leopardi, Giacomo 98, 100 e n, 102, 105, 145n, 217, 446
 Lera, Guglielmo 260n
 Leroux, Pierre 238
 Lessing, Gotthold Ephraim 294
 Lettieri, Giuseppe 529n
 Levra, Umberto 263
 Li Bai 465
 Li Po (v. Li Bai)
 Liberatore, Matteo 234n
 Liendo, Victoria 417n
 Lignana, Giacomo 170
 Limarzi, Francesco 266
 Limentani, Uberto 439n, 461
 Linacher, Arturo 361
 Lindon, John 322n
 Linnell, John 555
 Lippi, Filippino 517
 Liszt, Franz 456
 Litta, Pompeo 513
 Lo Muscio, Marco 498
 Lo Savio, Gerolamo 572
 Lodi, Teresa 115 e n
 Lojo, Maria Rosa 425-426n
 Lojodice, Giuliana 650
 Lombardinilo, Andrea 308
 Lombardo, Gustavo 571
 Lombardo, Pietro 528n
 Longfellow, Henry Wadswort 263n, 283-284, 624 e n
 Longo, Fabrizio 622
 Looney, Dennis 263n, 283n
 Lorenzini, Carlo (Collodi, Carlo) 206n, 207n, 618
 Lowell, James Russell 263n
 Lozinskij, Michail Leonidovič 479n
 Luatti, Lorenzo 265n, 270n
 Lubello, Sergio 275n
 Lucano Anneo Marco 87, 512-513 e n
 Lucca, Giovanni 341n
 Lucchesi, Stephanie Astrid 623 e n
 Lucchi, Piero 158n
 Luchese, Terciane Ângela 270n
 Luconi, Stefano 286n
 Lucrezio Caro Tito 234-235n
 Ludovico da Tolosa (v. Angiò, Ludovico d')
 Ludwig, Emil 623
 Luglio, Davide 186n
 Lullo, Raimondo 144n
 Lusini, Enrico 361
 Lutero (v. Luther, Martin)
 Luther, Martin 376n
 Luzi, Lodovico 509n
 Luzzatti, Luigi 346
 Luzzatto, Sergio 286n
 Lyell, Charles 193n
 Mabellini, Teodulo 154, 454 e n-456
 Machiavelli, Niccolò 58, 65-68 e nn, 70-73 e nn, 98, 201n, 214
 Mack Smith, Denis 646
 Macrobio Ambrosio Teodosio 133
 Mad Crayon (*g.m.*) 498
 Maeterlinck, Maurice 470
 Maeztu, María de 414
 Maffei, Andrea 217
 Magazzari, Gaetano 456n
 Maggetti, Daniel 196n
 Maggini, Francesco 328-333 e nn, 335 e n, 337-341 e nn, 378, 389
 Maggini Frulli, Maria Celeste 339
 Maggiore, Marco 14, 323n
 Magnani, Anna 433
 Magnani, Ilaria 284n
 Magnus (v. Raviola, Roberto)
 Maimònide Mosè (Mōsheh ben Maymōn) 133
 Maiolini, Elena Valentina 380n
 Majani, Augusto 318

- Majewski, Lech 606, 609
 Majolo Molinari, Olga 197n
 Malan, Mario 353n
 Malaspina, Moroello 336
 Malfatti, Andrea 292, 305
 Mallegni, Francesco 529n, 538-539n, 542
 Mallegni, Gabriele 529 e n-530, 533,
 535-536, 538 e n, 541, 543-544,
 546-547, 549
 Malusa, Luciano 80n, 82n, 89n
 Mambelli, Giuliano 97n
 Mamiani, Terenzio 156, 170, 212
 Mancinelli, Luigi 449
 Mancini, Augusto 354n
 Mancini, Francesco Federico 509n
 Mancini, Mario 431 e n
 Mancini, Massimiliano 101n
 Mancini, Pasquale Stanislao 210n
 Mandel'stam, Osip Èmil'evič 471 e n-472,
 485
 Mandelli, Francesco 610
 Mandruzzato, Enzo 114
 Manetti, Francesco 620n
 Manfredi di Hohenstaufen (o di Svevia),
 re di Sicilia 53, 54
 Manfredi, Valerio Massimo 555n
 Manganaro, Antonio 617 e n-618
 Mangione, Jerre 282n
 Mango, Fabio 276n
 Mannelli Galilei, Giovanna 182
 Mannerini, Riccardo 492
 Manni, Giuseppe 393
 Manni, Paola 14n, 16n, 17-19 e nn,
 340n
 Mannori, Luca 263n
 Manova, Iva 80n
 Manselli, Raoul 59n
 Mantegna, Andrea 524
 Manuzzi, Giuseppe 205n
 Manzoni, Alessandro 89n, 98, 100 e n,
 115, 158n, 181, 191n, 192, 211,
 248n, 327n, 339, 380n, 427
 Manzoni, Celina 428n
 Manzotti, Fernando 265n
 Marabottini, Filidio 513 e n
 Marangon, Paolo 292n, 302n
 Marangoni, Guido 352-354 e nn
 Marani, Alma Novella 284n
 Marasco, Riccardo 549n
 Marazzi, Martino 271n, 274n, 283 e n
 Marazzini, Claudio 321n
 Marcelli, Nicoletta 73n
 Marcello (v. Toninelli, Marcello)
 Marchand, Jean-Jacques 67n
 Marcheschi, Daniela 206n
 Marchese, Dora 209n, 216n
 Marchese, Giovanni 209n, 212n
 Marchetti, Giovanni 237, 175
 Marchi, Antonio 593
 Marchi, Gian Paolo 102n
 Marchisio, Antonio 449
 Marco, santo (evangelista) 126
 Marcolungo, Ferdinando Luigi 82n
 Marengo, Carlo 200n
 Marenzio, Luca 439, 460
 Mari, Giovanni 327
 Maria Arpad d'Ungheria, regina consorte
 di Napoli 59
 Mariani, Alessio 504-505n
 Mariani, Anna Laura 461
 Mariani, Egle 341n
 Marini, Gennaro (v. Cecchi, Aristodemo)
 Marone, Gherardo 353
 Maroni, Giovanni 101n
 Marri Tonelli, Marta 291n
 Marrocco, Mauro 180n
 Marsilio Ficino 73 e n
 Martelli, Mario 67 e n, 73n
 Martelli, Sebastiano 281n
 Martin, Edward 277n
 Martin, Frank 474
 Martina, Guido 616, 626-631 e nn, 633
 Martineau, Henri 189n
 Martinelli, Marco 650

- Martinelli, Vittorio 577n, 580n, 582n, 592n
- Martini, Ferdinando 207, 354n, 362
- Martini, Giuseppe 193n
- Martini, Mario Maria 354n
- Martino, Daniel 438
- Marucci, Franco 30n
- Marucci, Valerio 47n, 83n, 96n, 97n, 157n, 163 e n
- Marvasi, Roberto 401
- Marzari, Giovanni Battista 84n
- Masoero, Mariarosa 97n, 462
- Massacesi, Armando 602
- Massari, Giuseppe 199n, 238
- Massari, Luciano 536
- Mastandrea, Paolo 111n
- Mastrigli, Leopoldo 455
- Mastrocinque, Camillo 593
- Matamoro, Blas 428 e n
- Matarazzo, Raffaello 590-591
- Maté, Rudolph 588n
- Materassi, Marco 439n, 461
- Mathews, Joseph Chesley 263n, 283
- Mattalia, Daniele 212n
- Mattarella, Sergio 650
- Mattè, Giovanni Battista 104
- Matteo, santo (evangelista) 126n
- Mattoli, Mario 592
- Mattotti, Lorenzo 623
- Mauri, Achille 191n
- Max Bunker (v. Secchi, Luciano Massimo)
- Mayer, Enrico 156
- Mayor des Planches, Edmondo 282 e n
- Mayorga, Elisa 429n
- Mazzarella, Adriana 422n
- Mazzaro, Alessandra Monica 618n
- Mazzini, Giuseppe 261n, 264 e n, 276, 281n, 447n, 646
- Mazzoni, Domenico 237 e n, 244n
- Mazzoni, Francesco 107 e n, 320n, 321n, 384n
- Mazzoni, Guido 159 e n, 277, 325, 341n, 347n, 354n, 382n, 383n, 387n, 392 e n, 394, 397n
- Mazzoni, Jacopo 16 e n-19
- Mazzoni, Stefano 107n
- Mazzotta, Clemente 101n
- Mazzotta, Giuseppe 283n
- Mazzucconi, Ridolfo 382n
- Mazzuoli, Giovanni 645
- McGuire, William 422n
- Medici (famiglia) 58
- Medici, Lorenzo di Pietro de' (Lorenzo il Magnifico) 528n
- Melani, Viviana 216n
- Meldolesi, Claudio, 448n, 461
- Méliès, Geroges 573 e n-574, 577, 581n, 587
- Melli, Giuseppe 233-234n
- Mengoni, Martina 622n
- Menna, Mirko 101n
- Meozzi, Autero 341n
- Mercantini, Luigi 203-206 e nn, 230
- Meredith, Sean 610
- Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič 467n
- Merlini, Enrico 647
- Merola, Nicola 14n
- Merulo, Claudio 440n
- Merveldt, Franz von 303
- Meschke, Michael 597-598
- Messedaglia, Angelo 634n
- Messiaen, Olivier 474
- Messina, Gaetano 90n, 91n
- Mestica, Enrico 341n
- Mestica, Giovanni 205n
- Metamorfosi (*g.m.*) 493-497, 501 e n-503, 505
- Metastasio, Pietro (Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura) 209n
- Metternich Winneburg-Beilstein, Klemens von 173, 186
- Meyer, Doris 425n, 430n
- Miceli, Giorgio 617n
- Micheeva, Marina 469n

- Michelet, Jules 192
 Michilandi, Ercole (v. Corinaldi, Michele)
 Migliorati, Massimo 266n
 Migliorini, Bruno 13 e n, 337-340 e nn
 Mila, Massimo 458n, 461
 Milanese, Gaetano 154
 Miller, Hillis 30n, 36 e n
 Millo, Achille 647
 Milton, John 29, 191, 217
 Mineo, Nicola 209n
 Mingotti, Pier 506
 Miorelli, Alessandro 315n
 Missori, Virgilio 82n, 106n-107, 109n, 111n
 Mistral, Gabriela 425, 437n
 Mitre, Bartolomé 284
 Modena, Gustavo 447-448 e nn, 646
 Moggio de' Moggi 644
 Molina, Adrian 611
 Molloy, Sylvia 412n, 427n
 Momigliano, Attilio 99n, 337 e n
 Mondadori, Alberto 624
 Mondadori, Arnolfo 623
 Mondadori, Giorgio 624
 Mondrian, Piet (*g.m.*) 499
 Monicelli, Mario 589
 Monleone, Giovanni 354n
 Monnier, Marc 185 e n, 232
 Monsagrati, Giuseppe 208n
 Montalbano, Giovanni 347n
 Montale, Eugenio 102
 Montalti, Cesare 101
 Montanari, Ermanna 650
 Montanari, Giuseppe Ignazio 156, 179-180n
 Montanelli, Giuseppe 192 e n, 200n
 Montano, Lorenzo 623 e n
 Montano, Rocco 52n, 61n, 62n
 Monteiro da Rocha, Gibson 284n
 Monteleone, Renato 311n
 Montequin, Ernesto 434n
 Monteverdi, Claudio 441
 Monti, Ilaria 205n
 Monti, Vincenzo 81, 98, 101, 215 e n, 217, 237, 645
 Montuori, Carlo 583
 Moore, Edward 217, 322, 335
 Moore, Thomas 470
 Morabito, Elena 102n, 103n
 Morabito, Giuseppe 102 e n
 Morais, Mario 570
 Morari, Ivan 504n
 Morbelli, Riccardo 626
 Moreau, Édouard 451n
 Moreno, Marguerite Monceau 412n
 Moreno, Pons 449n
 Moreschini, Claudio 101n
 Moresco, Fabio 496n
 Moretti, Franco 33 e n, 37
 Morin, Marie-Ren 197n, 202n
 Morlacchi, Francesco 444, 452
 Mormino, Gary Ross 277n
 Moroello (v. Malaspina, Moroello)
 Moroni, Giuseppe 589
 Morosi, Ugo Maria 648
 Morreale, Ben 282n
 Mosca, Oreste 359n
 Moscuza, Vincenzo 449
 Mosetti Casaretto, Francesco 413n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 262
 Murase, Shukō 611n
 Muratore, Umberto 82n, 86n, 93n, 108n
 Muratori, Domenico Maria 510n
 Murubutu (v. Mariani, Alessio)
 Muschietti, Delfina 437n
 Musorgskij, Modest Petrovič 470
 Mussolini, Benito 281n, 285, 287 e n, 296, 354n, 363 e n, 372 e n-373, 383, 388n, 399, 422, 437 e n, 646
 Musumeci, Greco Enzo 589
 Muzzioli, Francesco 249n
 Nabokov, Nikolaj (Nicolas) Dmitrevič 473n
 Nabokov, Vladimir 473n

- Nada, Narciso 208n
 Nagai Kiyoshi 616, 633-636, 638-640
 Nannelli, Roberto 368n
 Napoleone I Bonaparte, imperatore 105
 Napoleone III Bonaparte, Carlo Luigi, imperatore 195, 217n, 618
 Nápravník, Eduard Francevič 468
 Nardelli, Stefano 464n
 Nardi, Bruno 133
 Nardo di Cione 540
 Nasto, Luciano 263n
 Natali, Antonio 547n
 Natali, Mario 493
 Natoli, Luigi 206n
 Natter, Heinrich 295
 Navarro, Vincenzo 231
 Nave, Antonello 343n
 Nay, Laura 97n, 462
 Nazzari, Amedeo 589
 Negri, Juan Javier 429n
 Nembrini, Franco 623
 Nencetti, Giulio 341, 343-344, 348-352 e nn, 354n, 357-358
 Nencioni, Giovanni 339-340 e nn
 Nequirito, Mauro 292n
 Nero, Louis 610
 New Trolls (*g.m.*) 492-493
 Niccheri (v. Moroni, Giuseppe)
 Niccolini, Giovan Battista 211, 214-215 e n, 237 e n-238, 243-244n
 Niccolò III d'Este 645
 Nicolas, Michel 234
 Niebuhr, Barthold Georg 188
 Nietzsche, Friedrich 417, 425, 470n
 Ninchi, Carlo 589, 592
 Nitti, Francesco Saverio 319n, 346, 348, 353
 Norton, Charles Eliot 263n, 634
 Notabene (*g.m.*) 498
 Noto, Giuseppe 119n
 Nougues, Jean 451n
 Novati, Francesco 322
 Novi, Armando 578
 Nuova Era (*g.m.*) 498
 Nuvoli, Giuliana 569n, 570n
 O'Connor, Anne 199n
 Ocampo, Victoria 405-438 e nn
 Occhialini, Paola 651
 Och, Laura 456n, 461
 Odorizzi, Marco 292n, 302n
 Ogniben, Luigi 158n
 Oğuz, Orhan 597
 Ojetti, Paola 362n
 Ojetti, Ugo 343-344, 346-350 e nn, 352-354 e nn, 360-362 e nn, 365-367, 370, 372, 375n, 382, 384n
 Oliva, Domenico 26
 Oliva, Elena 435n
 Oliva, Gianni 382n
 Olivieri, Carlo 373n
 Olivieri, Enrico 501
 Olivieri, Enrico (musicista) 493-494, 496-497 e n
 Omero 82n, 229, 238 e n, 240, 250, 487n, 511-512n
 Orazi, Stefano 269n
 Orazio Flacco Quinto 81, 111, 114 e n, 140 e n, 191n, 217, 512n-513
 Orbicciani, Bonaggiunta da Lucca 75
 Orcagna (Andrea di Cione Arcagnuolo) 342n
 Orlandini, Francesco Silvio 150, 156
 Orlando, Vittorio Emanuele 353
 Orsini, Daycol Emidio (v. Claver Gold)
 Orsini, Giovanni Battista 513n
 Orsini, Luigi 449
 Orsini, Umberto 650
 Orsmond, Anderton Howard 457n
 Ortega y Gasset, José 421, 423, 429-430 e n, 436, 438n
 Orvieto, Angiolo 343, 352, 354n, 361-362, 366, 369-370 e n, 384-385, 391n
 Osanna (*g.m.*) 502-503

- Otto, Henry 584
 Ovidio Nasone Publio 67, 146, 510, 512 e n, 518, 523-526
 Ovsjankina, Galina Petrovna 466n, 470 e n
 Ozanam, Antoine-Frédéric 192, 237

 Paccagnini, Ermanno 201n
 Pacini, Giovanni 456-457n
 Padovan, Adolfo 465n, 571, 577
 Pagani, Giovanni Battista jr. 79, 82n, 90n
 Pagani, Serena 449
 Paganini, Carlo Pagano 165 e n
 Pagano, Bartolomeo 587
 Pagni, Eros 648
 Palano, Damiano 308n
 Palanti, Mario 435n
 Palesa, Agostino 231
 Palmiero, Oreste 197n
 Pambieri, Giuseppe 648n
 Pandolfi, Beniamino 231
 Paoli Emore 523n
 Paoli, Francesco 91n, 109-110
 Paolieri, Germana 589
 Paolieri, Ferdinando 352n
 Paolini, Gabriele 186n
 Paolo di Tarso, santo 229, 254
 Paone, Giuseppina 618n
 Papa, Salvatore 573
 Papia di Ierapoli, santo 125n
 Papini, Giovanni 392-393n, 400n, 644n
 Papperitz, Georg 587n
 Paradisi, Patrizia 96n, 99n, 100n, 101n, 102n, 105n, 108n, 113n, 116n
 Paravia, Pier Alessandro 83-85 e nn, 106
 Pardo, Carlos 430n
 Parente, Fausto 168n
 Parenzo, Pietro, santo 513 e n
 Pareti, Luigi 361
 Pareto, Lorenzo 156, 180n
 Parini, Giuseppe 98, 100, 102
 Parmegiani, Bernard 465n
 Parmenide 129
 Parodi, Ernesto Giacomo 322, 325, 328, 330-332, 341, 354 e n, 355n, 379n, 393 e n-394, 401n
 Parodi, Severina 382n
 Pascoli, Giovanni 99-101 e n, 118 e n, 277, 279n, 382, 646
 Pasini, Ferdinando 307
 Pasini & Ragozza (*g.m.*) 498
 Pasolini, Pier Paolo 601-602
 Pasquali, Giorgio 337e n
 Pasquini, Emilio 645 e n
 Passamani, Bruno 294n, 306 e n
 Passerini, Giuseppe Lando 347n, 354n, 379n
 Passerone, Giorgio 605
 Pasta, Giuditta 447
 Pastore Stocchi, Manlio 57n
 Pastrone, Giovanni 571, 587
 Paterno, Alvio 199n
 Pavanello, Andrea 158n
 Pavese, Cesare 102
 Pavolini, Paolo Emilio 344n
 Paz Leston, Eduardo 429n, 432n, 433n
 Pazzi, Enrico 291, 376n, 434
 Pecoraro, Marco 97n, 107n, 108n, 109n
 Pecori Giraldi, Guglielmo 376-377
 Pedrocchi, Federico 626
 Pedrotti, Giovanni 294n
 Péguy, Charles 414n
 Pellegrini, Flaminio 322, 325, 354n, 383n, 394n
 Pellegrini, Paolo 233n
 Pellegrino, Ubaldo 82n
 Pelli, Giuseppe 441
 Pellico, Silvio 192, 211, 445 e n, 447 e n, 449
 Pellizzari, Achille 394 e n
 Peluso, Rosalia 318n
 Penderecki, Krzysztof 476
 Pennisi, Antonino 441n, 461
 Pensa, Maria Grazia 83n, 97n, 159n

- Pepe, Gabriele 176n, 185-186 e n, 205n
 Pepe, Marcello 446n
 Pera, Marcello 197n
 Peraro, Walter 650
 Peretti, Paolo 444n, 461
 Perez, Paolo 85-86 e nn, 90-91n, 93, 109-110
 Perocco, Daria 445n, 461
 Perrault, Charles 474
 Persiani, Fanny 447
 Persico, Thomas 119n
 Perticari, Giulio 88 e n
 Pertici, Roberto 268n, 358n
 Pertile, Lino 260n
 Pertile, Maria 381n
 Perucca, Dario 621n
 Petraglia, Sandro 598
 Petrarca, Francesco 6, 9, 16, 66, 81, 98, 100-101, 229, 261, 336, 439, 528, 542n, 645
 Petrini, Armando 448n
 Petrini, Diego 497
 Petrobelli, Pierluigi 441n, 445, 462
 Petrocchi, Giorgio 45n, 107n
 Petrolini, Ettore 593
 Pettine, Giovanni 580
 Pfeiffer, Franz 284
 Philipson, Dino 342n
 Philpot, Stephen Rowland 449
 Piacentino (o Placentino), giurista 70
 Piaia, Gregorio 80n
 Piatti, Vincenzo 456
 Picasso, Pablo 553n
 Piccarda, Donati (v. Donati, Piccarda)
 Pier Delle Vigne (v. Della Vigna, Pier)
 Pieri, Giuseppe 151, 154
 Pieri, Marzia 448, 462, 646
 Pierini, Margarita 429n
 Piero di Cosimo 553n
 Pietro della Vigna) (v. Della Vigna, Pier)
 Pietro di Dante (v. Alighieri, Pietro)
 Pietrobono, Luigi 347n
 Piff (pseud. di Diliberto, Pierfrancesco) 630
 Pigghi, Giovanni Battista 102, 104 e n, 115 e n
 Pillio da Medicina 70
 Pintor, Fortunato 197n
 Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti, detto) 517-518, 624
 Piperata, Antonio 277n
 Pirovano, Arturo 273
 Pisa, Beatrice 265n, 298n
 Pischiutta, Bruno 601
 Pistelli, Ermenegildo 322, 343n, 344n, 352, 357-358n, 376n, 388n, 393-394 e nn, 400n, 401n
 Pivato, Joseph 262n
 Pizzamiglio, Gilberto 268n
 Pizzetti, Ildebrando 345n
 Placci, Carlo 345n
 Platania, Pietro 449, 510n
 Platone 73, 92 e n, 129, 131, 133 e n
 Plinio Gaio Secondo, il Vecchio 513, 523 e n
 Plotino 132
 Podlubne, Judith 416n
 Poggi, Giovanni 343, 352, 354n
 Poli, Diego 132n, 134n, 135n, 137n
 Poli, Paolo 648
 Polimeni, Giuseppe 14n, 321n
 Polin, Claire 474n
 Poliziano, Angiolo 336
 Pompeati, Arturo 341n
 Pompeo Gneo, il Giovane 77
 Ponchielli, Amilcare 455
 Pope, Generoso 286, 288n
 Porcelli, Giacomo 102 e n
 Porciani, Ilaria 263n
 Porta, Carlo 51n
 Porter, Edwin S. 577, 581n
 Portinari, Beatrice (Bice) 414, 454, 581, 623
 Posto Blocco 19 (*g.m.*) 498

- Pound, Ezra Weston Loomis 31 e n,
 294n, 415, 464n
 Praga, Giuseppe 181n
 Praga, Marco 354n
 Prampolini, Gaetano 44n
 Pratelli, Esodo 588
 Prati, Giovanni 6, 187, 189-190,
 196-230 e nn, 303
 Pratolini, Vasco 22n, 402
 Preisner, Zbigniew 603
 Premi, Federico 315n
 Prescott, William Hickling 262n
 Presti, Marzia 103n
 Pretelli, Matteo 286n
 Preziosi, Giovanni 278
 Prezzolini, Giuseppe 274, 353n, 393 e n
 Pifti, Elton 275 e n
 Principe, Quirino 464n
 Prisciano di Cesarea 133
 Priviero, Tommaso 422n
 Procacci, Giovanni 378
 Proclo Licio Diadoco 133
 Proietti, Domenico 167n, 328n
 Proietti, Gigi 650
 Prola, Dario 262n
 Properzi, Sandro 573
 Proust, Marcel 410
 Prunas, Paolo 170n
 Puccianti, Giuseppe 166-167 e n
 Puccini, Giacomo 455-456
 Pugliese, Annunziato 617
 Puppo, Mario 73n, 108n, 115-116n
 Pusineri, Giovanni 93n
 Puškin, Aleksandr, Sergeevič 467 e n,
 478n
 Pyrker, Giovanni Ladislao 217

 Quaglio, Antonio Enzo 67n, 645n
 Quaglioni, Diego 65n, 67n, 70n, 72n
 Quentin-Bauchart, Pierre 195n
 Querci, Eugenia 276n
 Quinet, Edgar 194n

 Raboni, Giovanni 650
 Rachmaninov, Sergej Vasilevič 449n, 468
 Radice, Gianfranco 79n, 84n
 Raffaelli, Sergio 347n
 Raffaello (v. Sanzio, Raffaello)
 Raimondi, Ezio 237 e n
 Rajna, Pio 309, 321-322, 325, 328-332,
 341n, 354n, 383n
 Rajnai, András 596n
 Rambaldi, Pier Liberale 540
 Ramirez, Vincenzo 232
 Ramorino, Felice 36
 Ramous, Mario 114
 Ranous, William V. 569n-570, 572
 Ranzi, Guglielmo 293-294 e nn, 297 e n,
 299, 304-306, 314-315n
 Rapisardi, Mario 235n
 Raschini, Maria Adelaide 79n, 81 e n,
 93 e n, 107n
 Rasera, Fabrizio 7, 291n
 Rasera, Maddalena 96n
 Rasori, Claudio 567
 Rava, Luigi 547n
 Raviola, Roberto 622
 Ray, Henrietta Cordelia 263n, 592n
 Rayneri, Giovanni Antonio 163-164
 Reiniger, Lotte 594
 Renier, Rodolfo 96, 379n
 Renna, Enrico 100 e n, 104
 Renzulli, Michele 287n
 Repetti, Emanuele 175-176n
 Repgen, Konrad 313n
 Resta, Antonio 199n, 210n, 214 e n
 Restagno, Enzo 473n
 Revere, Giuseppe 207-208, 211-213n
 Reyes, Alfonso 429 e n
 Rhéal, Sébastien (v. Gayet de Césena,
 Sébastien)
 Ricci, Corrado 318, 347, 379n, 458n
 Ricci, Mauro 116 e n, 118
 Ricci, Raffaello 204n
 Ricordi, Tito 449, 455n, 459

- Ridolfi, Maurizio 97n, 263n, 287n, 281n
 Ridolfi, Roberto 65-67 e nn
 Rigillo, Mariano 648
 Rigney, Anne 263n
 Risset, Jacqueline 430 e n
 Ristori, Adelaide 448n, 646
 Rizzarelli, Giovanna 622n
 Rizzi, Fortunato 198 en, 200 e n
 Rizzuti, Alberto 460, 462, 467n
 Robbins, Emily 281n
 Roberto d'Angiò (v. Angiò, Carlo Roberto d')
 Robey, David 43 e n
 Rocco, Roberto 349n, 353n
 Rodler, Lucia 86n, 107 e n, 109n
 Rodolico, Francesco 329n, 338n
 Rodrigues, Gimmy 286n
 Rodríguez Pérsico, Adrian 416n
 Rogari, Sandro 97, 342n
 Roglieri, Maria Anna 444n, 445n, 449n, 462, 464n, 465n
 Romagnoli, Sergio 461
 Romani, Carlo 154
 Romani, Felice 449
 Romeo, Francesco 70n
 Romoli, Francesca 467n
 Roncaglia, Aurelio 418n
 Roncarolo, Emilio 573
 Roncoroni, Federico 119n
 Rondelli, Secondo 373
 Ronto, Matteo 103-104
 Rosadi, Giovanni 320n, 342n, 344n
 Rosatti, Stefano 362n
 Roscetti, Fernanda 101n
 Rosita, suora (v. Tezza, Anna)
 Rosmini, Antonio 6, 79-93 e nn, 106-110 e nn, 240, 246 e n
 Rossellini, Roberto 433 e n
 Rossi, Adolfo 275
 Rossi, Ernesto 646
 Rossi, Filippo 623 e n
 Rossi, Guido 79n, 82n, 90n
 Rossi, Lorenza 260n
 Rossi, Pellegrino 618
 Rossi, Pietro 154
 Rossi, Vittorio 347n, 397-398 e nn
 Rossignoli, Italo 369n
 Rossini, Gioacchino 154, 181, 445-446, 449, 452 e n
 Rostagno, Antonio 444n, 446 e n, 448n, 455n, 458n, 459n, 462-463n
 Rostagno, Enrico 322
 Rostand, Edmond 550
 Rota, Nino 420n
 Rotondi, Giacomo F. 266
 Roudinesco, Élisabeth 432 e n
 Rousseau, Jean-Jacques 228
 Roylance, Patricia 283n
 Rubbi, Andrea 443
 Rubini, Giovanni 447
 Rubino, Roberto 649
 Ruggerini, Davide 97n, 446n, 448n, 462
 Ruiz, Raúl 597
 Rulli, Sandro 598
 Rungg, Albert von 304
 Ruotolo, Onorio 288
 Ruozzi, Gino 108n
 Rusca, Luigi 623
 Russell, Bertrand 409
 Sabatelli, Giuseppe 635
 Sabbatucci, Giovanni 263n
 Sabbatucci, Nunzio 185n
 Sacchetti, Franco 214, 643
 Sacré, Dirk 99-100 e nn
 Saffo 39
 Sagrestani, Marco 342n
 Said, Edward Wadie 427
 Sala, Alessandro 449n
 Sala, Vincenzo 91n
 Salas, Alberto Mario 410n
 Salgado, Plinio 285n
 Salgari, Emilio 615, 658
 Salghetti Drioli, Francesco 180, 182

- Salghetti Drioli, Giovanni 180
 Salsano, Fernando 19n
 Saltini, Guglielmo Enrico 154
 Saltori, Mirko 307n, 309n
 Salvadori, Fausto 320n
 Salvadori, Giulio 108n
 Salvadori, Monica 517n
 Salvagnoli, Vincenzo 214 e n
 Salvatore, Eugenio 321n
 Salvatore, Filippo 439, 462
 Salvatori, Enrico 347n
 Salvatori, Fausto 583
 Salvemini, Gaetano 236 e n
 Salvetti, Guido 463n, 482n
 Salvetti, Patrizia 265n, 266n, 276n
 Salvini, Anton Maria 381n
 Salvini, Tommaso 646
 San Fiorenzo, Cesare 456
 Sanciolo, Bart 289
 Sand, George (Dupin, Amantine Aurore Lucile) 201n
 Sanders, Markus 610
 Sandonà, Augusto 294n, 297n, 298n, 301n, 303 e n
 Sanfilippo, Matteo 261n, 658
 Sangalli, Pier Luigi 620
 Sangallo, Giuliano da 517 e n, 621
 Sangiorgi, Francesco 344n
 Sangirardi, Giuseppe 271n
 Sang-jin Kim 611n
 Sanguineti, Edoardo 464n
 Sani, Roberto 270n
 Sannazaro (Sannazaro), Jacopo 115
 Sansoldo, Tina 572
 Sansone, Mario 268n
 Santagata, Marco 55n, 72n, 127n, 642 e n, 644n
 Santangelo, Giorgio 109n
 Santarosa, Pietro De Rossi di 222n
 Santarosa, Santorre di 172
 Santi, Antonio (fra') 533n
 Sanzio, Raffaello 515-516, 522, 544 e n
 Sapegno, Natalino 75-76
 Sapelli, Luigi 320, 347n, 583
 Sardou, Victorien 451n
 Sarlo, Beatriz 420n, 424 e n, 428, 438n
 Sartorio, Enrico Carlo 280n
 Sasso, Gennaro 65n, 67n, 71n, 72n
 Satto, Christian 97n, 150n
 Sauro, Giovanni 550
 Savarese, Gennaro 187n, 203n
 Savio, Olimpia 204n
 Savonarola, Girolamo 367, 376 e n
 Savorra, Massimiliano 276n
 Scalessa, Gabriele 167n
 Scalia, Giuseppe 103n
 Scaligeri (famiglia) 550, 652
 Scalvini, Giovita 243n
 Scannabue Aristarco (v. Fabbri, Gualtiero)
 Scarcella-Perino, Antoine 195n
 Scarpa Roque, Esteban 437n
 Scarsella, Alessandro 620n
 Scarselli, Virgilio 376n
 Scartazzini, Giovanni Andrea 76, 323 e n
 Ščerbačëv, Vladimir Vladimirovič 469 e n-470, 473
 Scervini, Salvatore 266
 Schelling, Friedrich Wilhelm 237 e n-238, 243-249 e nn, 251, 258
 Schérer, Edmond 234
 Schicchi, Gianni de' Cavalcanti 48
 Schiller, Friedrich von 149-150, 200n, 217, 292, 294
 Segata, G. 303n
 Schlegel, August Wilhelm 237
 Schlegel, Friedrich Karl Wilhelm 237
 Schumacher, Thomas 271n
 Schumann, Robert 455
 Scialabba Gullo, Giuseppe 232
 Scolari, Francesco 150
 Scorrano, Luigi 270n, 647 e n
 Scrinzi, Bartolomeo 80 e n
 Scrivano, Riccardo 210n
 Sebastio, Leonardo 97n

- Sebreli, Juan José 428
 Secchi, Luciano Massimo 622
 Segati, Dante 265n
 Segre, Cesare 648
 Selvatico, Pietro 156
 Semboloni, Eugenio 268n
 Semproni, Giovanni Leone 443
 Seneca Lucio Anneo 29, 607
 Seracini Vitiello, Elena 572
 Serao, Matilde 573n
 Serena, Augusto 85n, 177n
 Sergi, Giuseppe 530
 Sergi, Pantaleone 268n
 Serianni, Luca 14n, 15n, 17n, 20 e n
 Sermonti, Vittorio 501 e n, 561, 648-649 e n, 652
 Serofilli, Maurizio 82n
 Serov, Aleksandr Nikolaevič 467n
 Serpieri, Alessandro 30n, 36n, 41-42n
 Serra, Laura 565n
 Serra Caracciolo, Vittorio 341
 Serragli, Pier Francesco 341
 Sestini, Bartolomeo 449
 Seung-Gyu Lee 611n
 Seyfried, Ignaz Ritter von 443 e n
 Sezione Frenante (*g.m.*) 499
 Shakespeare, William 5, 25-29, 31, 33-35, 39n, 41-42, 44, 149, 250, 254, 257, 407, 465n, 604, 645
 Shaw, Prudence 73n
 Sheldon, Edward Stevens 335
 Shelley, Percy Bysshe 634n
 Sighele, Scipio 304, 307-309 e n
 Sighele Castellini, Emma 308
 Signorelli, Luca 509-526 e nn, 541n, 543n
 Silva, Roberta 553 e n
 Silver (v. Silvestri, Guido)
 Silvestri, Domenico 137n
 Silvestri, Guido 622
 Simoni, Renato 388n
 Singleton, Charles Southward 5 e n, 7, 44-45 e nn, 52, 60, 62
 Sirch, Licia 455n, 462
 Sirven, Alfred 209n
 Sisca, Alesandro 274 e n, 278 e n, 286n
 Sisto IV, papa (v. Della Rovere, Francesco)
 Sisto V, papa (Felice di Peretto da Montalto) 649
 Slonimskaja, Raisa Nikolaevna 470n
 Slonimskij, Sergej Michajlovič 474-475 e nn, 477, 481, 485
 Smirnov, Dmitrij Nikolaevič 485 e n
 Smith, George Albert 581n
 Smith, Tomaso 400n
 Smith, Wilbur 555n
 Smitho (v. Smith, Tomaso)
 Smorti, Filiberto 344
 Šnitke, Alfred Garrievič (Šnittke) 473
 Socini, Agenore 361
 Sodoma (Bazzi, Giovanni Antonio, detto il) 522
 Sokurov, Alexander 604
 Solari, Gioele 318n
 Soldani, Valentino 347 e n
 Solitro, Giuseppe 150
 Sollors, Werner 273
 Solov'ëv, Vladimir Sergeevič 467n
 Sommacal, Giorgio 622 e n
 Sonnino, Sidney 276n
 Sorbelli, Tommaso 98-100 e nn
 Sorella, Antonio 321n
 Sorgato, Cesare 199
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič 473 e n, 483, 486 e n
 Soulengine (*g.m.*) 498
 Spadari Adami, João 285n
 Spagnolo, Luigi 413n
 Spandri, Giuseppe 231
 Spencer, Herbert 234
 Spini, Giorgio 341n
 Starbrynary (*g.m.*) 503-504
 Stasov, Vladimir Vasilevič 467n
 Stazio Publio Papinio 510, 512, 580

- Stella, Antonio 259n
 Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 189n, 406, 419, 423
 Steno (v. Vanzina, Stefano)
 Stieglitz, Alfred 427n
 Štiglic, France 596-597
 Stimmer, Tobias 547n
 Stocchi-Perucchio, Donatella 283n
 Storaci, Egidio 626
 Storino, Mariateresa 456n, 462, 467n
 Strafforello, Gustavo 150 e n
 Straub, Jean-Marie 605-606
 Strauss, David Friedrich 234
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič 420 e n
 Strazzulla, Gaetano 347n
 Striggio, Alessandro 441
 Strocchi, Dionisio 175
 Stromboli, Caterina 275
 Stussi, Alfredo 266n
 Sue, Eugène 308
 Sulpizi, Francesco 265n
 Sulpizio (Sulpicio), Giovanni Antonio (Sulpizio da Veroli) 526n
 Sumin, Stepan 484 e n
 Szymanowski, Karol 474

 Taaffe, Eduard von 301, 303-304
 Tabacchi, Stefano 180n
 Tabarroni, Andrea 71n, 72n
 Tacchini, Giovanni 201n
 Tacito Cornelio 235n
 Tadini, Samuele Francesco 85n
 Tagliabue, Mauro 103n
 Tagore, Rabindranath 423-425 e nn
 Taillandier, Saint-René 220n
 Tamberlani, Carlo 589
 Tambosi, Antonio 294n
 Tamburini, Antonio 447
 Tampieri, Maria Grazia 276n
 Tan Dun (*g.m.*) 465n
 Taneev, Sergej Ivanovič 470n
 Tangerine Dream (*g.m.*) 465n

 Tanturli, Giuliano 52n
 Tarkovskij, Andrej 604
 Tarozzi, Giuseppe 233n, 236 e n
 Tartarotti, Girolamo 6
 Tasso, Torquato 6, 98, 101, 191, 204n, 213, 439n, 445
 Tassoni, Alessandro 336
 Tassoni, Giulio 377
 Tatti, Silvia 186n, 188n, 261n, 262n, 448n, 462
 Tavoni, Mirko 55n, 127n, 128n, 135n, 136n, 143n
 Tell, Guglielmo 621
 Ten Midnight (*g.m.*) 498
 Tenca, Carlo 212n
 Tenneroni, Annibale 101n
 Tennyson, Alfred 634n
 Teodorico di Chartres 132
 Terenzio Afro Publio 235n
 Terragni, Giuseppe 271n
 Terzoli, Maria Antonietta 156n, 560n
 Testa, Francesco 104, 113
 Testa, Giuseppina 509n, 516n
 Testoni, Francesca 547n
 Texier, Edmond 202n
 Teza, Emilio 111
 Teza, Laura 526n
 Tezza, Anna (suor Rosita) 652
 Thaon de Revel, Paolo 377
 The Beatles (*g.m.*) 489
 The Redzen (*g.m.*) 498
 The Trip (*g.m.*) 490
 Thomas, Ambroise 450
 Thomas, William I. 281-282n
 Tibullo Albio 66, 513 e n
 Ticknor, George 263n
 Tieri, Aroldo 648
 Tinti, Mario 353n, 354n
 Tirino, Mario 634n, 636, 638
 Tiščenko, Boris Ivanovič 478-481 e nn, 483-485 e nn
 Tissoni, Roberto 160n

- Titta Rosa, Giovanni 115n
 Tittoni, Tommaso 382
 Tobia, Bruno 263n, 276n, 291n,
 313-314 e n
 Tocco, Felice 233
 Todero, Fabio 158n
 Tognon, Giuseppe 318n, 354n, 359n,
 360n
 Tognotti, Eugenia 210n
 Tolkien, John Ronald Reuel 628
 Tolomei, Ettore 296 e n
 Tolomeo, Rita 181n
 Tomasini, Angela 648
 Tommaseo, Niccolò 6, 19n, 47, 79-80 e
 nn, 82-83 e nn, 95-121 e nn, 149-184
 e nn, 187 e n, 210-212, 216 e n, 220,
 231, 237, 331n, 376n, 385n, 389
 Tommaso d'Aquino, santo 90, 127,
 133 e n, 144
 Tonezzer, Elena 305n
 Toninelli, Marcello 622
 Torracca, Francesco 234n, 347n, 382n
 Torricelli, Francesco Maria 203n
 Torrigiani (o Torrigiano), Pietro (o Piero)
 320, 323-324, 536, 538n
 Tortoli, Giovanni 392-393 e nn
 Toss, Michele 292n
 Totila 88
 Totò (De Curtis, Antonio) 592-593, 602
 Tracy, Spencer 587-588
 Traina, Alfonso 95, 101-103 e nn,
 113-114 e nn, 120-121 e nn
 Treves, Guido 344n, 348, 380, 383
 Treves, Piero 98 e n
 Trevor, Claire 587
 Trezza, Gaetano 233-258 e nn
 Trissino, Gian Giorgio 140, 440n
 Trivulzio di Belgiojoso, Cristina 200n
 Troiano, Girolamo 440n
 Troisi, Licia 555n
 Trovato, Paolo 16n, 321n
 Troya, Carlo 163, 174-176 e nn, 237
 Trufelli, Giovanni 104
 Tschernko, Josef 304
 Tsenova, Valeria 474n, 478n
 Tucidide 78
 Turati, Filippo 354n
 Turner, Florence 570, 572
 Turolla, Enrico 91n
 Turone di Maxio da Camenago 550
 Turri, Vittorio 341n
 Tusiani, Joseph 99n
 Uguccione (Uguccio) da Pisa 57n,
 139n, 175
 Uguccione della Faggiuola
 (v. Della Faggiuola, Uguccione)
 Unfer Lukoschik, Rita 467n
 Ungaretti, Giuseppe 102
 Unkrich, Lee 611
 Uribe, Basilio 409n
 Ustvol'skaja, Galina Ivanovna 484
 Vacherot, Étienne 234
 Vadagnini, Armando 292n
 Valdameri, Rino 271n
 Valente, Isabella 263n, 434n, 539n
 Valente, Umberto 115n
 Valle, Alfeo 82n
 Vallet, Georges 187n
 Valli, Romolo 647
 Vallone, Aldo 104n, 160n, 187n
 Valperga di Caluso, Tommaso 104n
 Valussi, Eugenio Carlo 300-301
 Van Gogh, Vincent 415n
 Vandelli, Giuseppe 76, 321-322, 378,
 382n
 Vannetti, Clementino 6, 80, 82n
 Vannetti, Giuseppe Valeriano 6, 82n
 Vannucci, Atto 215n, 220n, 230, 234,
 376n
 Vannucci, Pasquale 203n
 Vanzina, Stefano 589
 Varaldo, Alessandro 354n

- Varano, Alfonso 228
 Varèse, Edgar 605
 Vargas, Getulio Dornelles 285
 Vasari, Giorgio 536n, 543-544 e n, 547
 Vasoli, Cesare 133
 Vázquez, María Celia 427n, 430n
 Vela, Vincenzo 291n, 536
 Vellucci, Giuseppe 237n, 243n
 Velluti, Donato 367n
 Veludo, Giovanni 159 e n
 Ventura-Piselli, Rosanna 435n
 Venturi, Adolfo 510
 Venturi, Pompeo 6, 169
 Verbaro, Caterina 14n
 Vercesi, Pier Luigi 434n
 Verdi, Giuseppe 276, 293 e n, 458 e n, 459
 Verlato, Zeno 323n
 Vernani, Guido 192-193n
 Vernon, George John Warren 323n, 446n
 Vernon, Matthew X. 263n
 Verrocchio, Ariella 259n
 Versois, Odile 590
 Vettori, Francesco 65n
 Vettori, Vittorio 79n
 Veuillot, Louis 201n, 202n
 Vezzosi, Elisabetta 259n, 287n
 Vianesi, Enrico 456
 Viani, Antonio Maria 551
 Vico, Giambattista 192, 237-238n, 248n, 441-443 e nn
 Vidotto, Vittorio 263n
 Vigo, Giovan Battista 267
 Villa, Claudia 72n
 Villa, Giovanni Carlo Federico 276n
 Villa, Marianna 510n
 Villani, Giovanni 51n, 52, 60 e n
 Villari, Enrica 30n
 Villari, Luigi 284 e n
 Villari, Pasquale 233-234n, 264, 309, 391-392 e nn
 Villoresi, Pamela 650
 Viñas, Ismael 438n
 Vincenzo di Beauvais 70
 Viola, Corrado 6
 Virgilio Marone Publio 67, 72 e n, 77-78, 81, 83, 87, 97, 107, 111-112, 136n, 138, 160, 204n, 228-229, 235n, 255n, 452n, 510 e n, 512 e n, 527, 550 e n
 Viscardi, Antonio 99n
 Visconti di Modrone, Guido Carlo 345n
 Viscusi, Robert 281 e n
 Vitelli, Girolamo 344n, 357
 Viti, Anselmo 369n
 Viti, Vincenzo 116 e n
 Vitrotti, Giovanni 582
 Vitruvio Pollione Marco 523
 Vittorio Emanuele II di Savoia, re d'Italia 209n, 646
 Vivaldi, Cesare 113
 Vivanti, Corrado 65n, 67 e n, 73n
 Vivarelli, Roberto 342n, 368n, 371n, 373n, 385n
 Viviani, Quirico 175
 Vogel, Lucy 468n
 Vogelweide, Walther von der 293-294
 Volkov, Solomon Maseevič 478n
 Volpe, Gioacchino 264n
 Volpe, Mario 584
 Volpi, Guglielmo 327n, 383n, 394 e n
 Voltaire (Arouet, François-Marie) 192
 Wagner, Richard 470, 475
 Wallace, William 457
 Ward, Vincent 604n
 Webb, Heather 43n
 Weber, Lois 581n
 Weinhold, Carl 295
 Wells Brown, William 592n
 Wenner, Kurt 565, 567
 White, Alain Campbell 335
 Wicked Minds (*g.m.*)
 Widmann, Bohuslaw von 301, 303-304
 Williams, Spencer 591

- Willson, Patricia 424n, 428n
 Wilson, E. 486n
 Wilson Knight, George R. 40
 Wilson, Richard 40n
 Witte, Johann Heinrich Friedrich Karl
 84n, 93, 104, 113 e n, 175, 237
 Wojtyła, Karol Józef (v. Giovanni Paolo II,
 papa)
 Wood, Cyrus 584
 Woolf, Virginia 408 e n
 Wotruba, Michael (v. Massacesi, Armando)
 Woyrsch, Felix 457
- Ximenes, Ettore 277, 287-288
- Yasuomi, Umetsu, 611n
 Yates, Frances 443n, 262
 Yiosefzadeh, Mahnaz 263n
- Zacconi, Ludovico 459n, 462
 Zadro, Attilio 82n
 Zambaldi, Silvio 354n
 Zamboni-Petrini, Nicola 449
 Zanardi, Stefania 6, 80n, 82n, 89n, 246n
 Zandonai, Riccardo 449
 Zanella, Giacomo 197-198 e nn, 200
- Zanella, Riccardo 372n
 Zanetti, Giorgio 119n, 379n
 Zangrandi, Alessandra 112n
 Zannini, Giovanni 584
 Zannoni, Antonio Giuseppe 234n
 Zanobi da Strada 542n
 Zanobini, Michele 104n
 Zappata, Antonio 102
 Zatta, Antonio 466n
 Zauli, Giuseppe 324
 Zauli Sajani, Tommaso 150
 Zecca, Ferdinand 574n
 Zedlitz, Joseph Christian von 217
 Zeusi 523
 Zieger, Antonio 300n
 Ziliotto, Luigi 384
 Zinelli, Federico Maria 176-177 e n
 Zingarelli, Nicola (linguista) 327, 336
 Zingarelli, Nicola (Niccolò) Antonio
 (compositore) 444 e n, 452
 Zingerle, Ignaz Vinzenz 295
 Znaniecki, Florian 281
 Zocchi, Cesare 305
 Zola, Émile 308
 Zoncada, Angelo 150
 Zucca, Guido 354n

DICEMBRE 2021

Stampa a cura di
Scripta sc - Trento
idea@scriptanet.net
www.scriptanet.net

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143